Elena-Laura BOLOTĂ

TERMINOLOGIA DANSULUI ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Casa Editorială DEMIURG

Scanned with OKEN Scanner

Elena-Laura BOLOTĂ

TERMINOLOGIA DANSULUI ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Casa Editorială Demiurg
Iaşi ✻ 2021

Scanned with OKEN Scanner

Redactor de carte: dr. Alexandrina IONIȚĂ
Casa Editorială *Demiurg*
(editură acreditată **CNCSIS** în 2003,
reacreditată în 2006 și 2011)

Director: asist. univ. dr. Irina CROITORU (☎ 0740/08.20.05).
✉ Şoseaua Păcurari nr. 68, bl. 550, sc. B, et. 4, ap. 16,
700547 - Iaşi, România ☎ 0745/37.81.50
E-mail: ceddemiurg@yahoo.fr
Consilier editorial: dr. Alexandrina Ioniţă
Editura răspunde la comenzi în limita tirajului disponibil.

© Casa Editorială *Demiurg*®

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
BOLOTĂ, ELENA-LAURA
Terminologia dansului în limba română / Elena-Laura Bolotă. - Iaşi : Casa Editorială "Demiurg", 2020
Conţine bibliografie. - Index
ISBN 978-973-152-408-5

811.135.1

EDITURĂ LAUREATĂ
a
PREMIULUI SENGHOR-CÉSAIRE
și a
ORDINULUI FRANCOFONIEI
ȘI AL DIALOGULUI CULTURILOR
„LA PLÉIADE”
ÎN GRAD DE CAVALER,
acordate de
ADUNAREA PARLAMENTARĂ
A FRANCOFONIEI
(Berna, 2015).

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE (prof. univ. dr. CONSTANTIN FRÂNCU) 11

ARGUMENT 13

INTRODUCERE 15

CAP. I LIMBAJUL DANSULUI 19

I.1 DANSUL – UN LIMBAJ VIZUAL 19
I.2 NOTAREA PAŞILOR DE DANS 40

CAP.II ISTORIA DANSULUI ROMÂNESC 43

II.1 ORIGINEA DANSULUI 43
II.2 MĂRTURII PRIVIND EXISTENŢA DANSUL DIN ŢARA NOASTRĂ 61
II.3 PRIMELE SPECTACOLE DANSANTE 67
II.4 PRIMELE PREOCUPĂRI ALE SPECIALIŞTILOR PENTRU DANS 71

CAP. III TERMINOLOGIA DANSULUI 73

III.1 TERMINOLOGIA-NOŢIUNI INTRODUCTIVE 73
III.2 TERMINOLOGIA DANSULUI POPULAR ROMÂNESC 75
III.2.1 Clasificări terminologice 75
III.2.1.1 Termeni de dans privind cinetica dansului/maniera de execuţie: 79
III.2.1.2 Termeni ce atestă apartenenţa dansului la anumite categorii de persoane: 81
III.2.1.3 Termeni de dans care vizează apartenenţa la un anumit spaţiu geografic: 83
Unii dintre ei sunt termeni de dans legaţi de forme de relief: 91
III.2.1.4 Termeni de dans cu nume de plante/fructe/legume: 91
III.2.1.5 Termeni de dans desemnând obiecte: 95
III.2.1.6 Termeni identici cu melodia jocului: 99
III.2.1.7 Termeni de dans denumind instrumente muzicale: 103
III.2.1.8 Termeni de dans legaţi de domeniul culinar: 104
III.2.1.9 Termeni de dans din domeniul vestimentar: 105
III.2.1.10 Termeni de dans cu nume de animale: 108
III.2.1.11 Termeni de dans cu nume de persoane: 110
III.2.1.11.a Termenilor de caracterizare: 112
III.2.1.12 Termeni de dans diverşi: 114
III.2.1.13 Termeni de dans comparativi: 120
III.2.1.14 Termeni de dans proveniţi din numerale 120
III.2.1.15 Termeni de dans din domeniul mioritic 121
III.2.1.16 Termeni generici, specifici dansului: 122
III.2.1.17 Termeni de dans cu conotaţii negative 123
III.2.1.18 Termeni de dans desemnând grade de rudenie: 123
III.2.1.19 Termeni greu de explicat 123
III.2.1.20 Termeni de dans desemnând părţile corpului 123
III.2.1.21 Termeni de dans desemnând anotimpuri 123
III.2.1.22 Termeni desemnând culori 123

Scanned with OKEN Scanner

III.3 STRUCTURA MORFOLOGICĂ A TERMENILOR DANSULUI 124
III.3.a Principalele sufixe ale jocurilor populare româneşti *125*
III.4 TERMINOLOGIA DANSURILOR RITUALICE 127
III.4.1 Terminologia specifică diferitelor ocazii de joc *127*
III.4.2 Terminologia obiceiurilor de primăvară *135*
III.4.3 Terminologia obiceiurilor de vară şi toamnă *142*
III.4.4 Terminologia obiceiurilor de iarnă *146*
III.4.5 Alte obiceiuri ritualice *152*
III.4.5.a Terminologia obiceiurilor dansante de nuntă *152*
III. 4. 5. b. Terminologia obiceiurilor funebre dansante *154*
III.5 CĂLUŞARII-UN TERMEN CU ISTORIE 157
III.6 HORA - UN TERMEN PLURIVALENT 168
III.7 TERMINOLOGIA DANSURILOR PE ZONE GEOGRAFICE 174
III.7.1 Terminologia dansurilor din Moldova (MOL) *176*
III.7.1.a Termeni din Moldova care conţin lexeme de origine latină *177*
III.7.1.b. Termeni din Moldova care conţin lexeme de origine slavă *178*
III.7.1.c Termeni din Moldova care conţin lexeme cu origine incertă sau necunoscută, unii dintre ei, probabil, din traco-dacă, ... *179*
III.7.1.d Termeni din Moldova care conţin lexeme de origine turcă - *180*
III.7.1.e Termeni din Moldova care conţin lexeme de origine maghiară: *181*
III.7.1.f Termeni din Moldova care conţin lexeme de origine multiplă *181*
III.7.1.g Termeni din Moldova care conţin lexeme de origine franceză *181*
III.7.1.h Termeni din Moldova care conţin lexeme de origine (neo)greacă *181*
III.7.1.i Termeni din Moldova care conţin lexeme de origine ţigănească *182*
III.7.1.j Termeni din Moldova proveniţi din apelative cu origine onomatopeică *182*
III.7.2 Termeni de dans din Bucovina (BUC) *182*
III.7.2.a Termeni din Bucovina care conţin lexeme de origine latină *182*
III.7.2.b Termeni din Bucovina care conţin lexeme de origine slavă *182*
III.7.2.c Termeni din Bucovina care conţin lexeme de origine incertă sau necunoscută *183*
III.7.2.d Termeni din Bucovina care conţin lexeme de origine turcă *183*
III.7.2.e Termeni din Bucovina care conţin lexeme de origine maghiară *184*
III.7.2.f Termeni din Bucovina care conţin lexeme de origine ţigănească *184*
III.7.2.g Termeni din Bucovina care conţin lexeme din neogreacă *184*
III.7.2.h Termeni din Bucovina proveniţi din apelative cu origine onomatopeică *184*
III.7.3 Terminologia jocurilor populare din Muntenia (MUN) *184*
III.7.3.a Termeni din Muntenia care conţin lexeme de origine latină *184*
III.7.3.b Termeni din Muntenia care conţin lexeme de origine slavă *185*
III.7.3.c Termeni din Muntenia care conţin lexeme cu origine incertă sau necunoscută *186*
III.7.3.d Termeni din Muntenia care conţin lexeme de origine turcă *188*
III.7.3.e Termeni din Muntenia care conţin lexeme de origine maghiară *189*
III.7.3.f Termeni din Muntenia care conţin lexeme de origine multiplă *189*
III.7.3.g Termeni din Muntenia care conţin lexeme de origine franceză *189*
III.7.3.h Termeni din Muntenia care conţin lexeme de origine germană *189*
III.7.3.i Termeni din Muntenia proveniţi din apelative cu origine onomatopeică *189*
III.7.3.j Termeni din Muntenia care conţin lexeme de origine greacă *190*
III.7.4 Terminologia dansurilor din Oltenia (OT) *190*
III.7.4.a Termeni din Oltenia care conţin lexeme de origine latină *190*
III.7.4.b Termeni din Oltenia care conţin lexeme de origine slavă *191*

Scanned with OKEN Scanner

III.7.4.c Termeni din Oltenia (OT) care conţin lexeme de origine incertă sau necunoscută 192
III.7.4.d Termeni din Oltenia care conţin lexeme de origine turcă 193
III.7.4.e Termeni din Oltenia care conţin lexeme de origine maghiară 193
III.7.4.f Termeni din Oltenia care conţin lexeme de origine multiplă 193
III.7.4.g Termeni din Oltenia care conţin lexeme de origine (neo)greacă 193
III.7.4.h Termeni din Oltenia care conţin lexeme de origine franceză 193
III.7.4.i Termeni din Oltenia care conţin lexeme de origine germană 193
III.7.4.j Termeni din Oltenia proveniţi din apelative cu origine onomatopeică 193
III.7.5 Terminologia dansurilor din Banat (BT) 194
III.7.5.a Termeni din Banat care conţin lexeme de origine latină 194
III.7.5.b Termeni din Banat care conţin lexeme de origine slavă 194
III.7.5.c Termeni din Banat care conţin lexeme de origine incertă sau necunoscută 195
III.7.5.d Termeni din Banat care conţin lexeme de origine turcă 195
III.7.5.e Termeni din Banat care conţin lexeme de origine maghiară 195
III.7.5.f Termeni din Banat care conţin lexeme de origine multiplă 196
III.7.5.g Termeni din Banat care conţin lexeme de origine neogreacă 196
III.7.5.h Termeni din Banat care conţin lexeme de origine franceză 196
III.7.5.i Termeni din Banat proveniţi din apelative cu origine onomatopeică 196
III.7.6 Terminologia dansului din Crişana (CŞ) 196
III.7.6.a Termeni din Crişana care conţin lexeme de origine latină 196
III.7.6.b Termeni din Crişana care conţin lexeme de origine slavă 196
III.7.6.c Termeni din Crişana (CŞ) care conţin lexeme cu etimologie incertă 197
III.7.6.d Termeni din Crişana care conţin lexeme de origine turcă 197
III.7.6.e Termeni din Crişana care conţin lexeme de origine maghiară 197
III.7.6.f Termeni din Crişana care conţin lexeme de origine franceză 197
III.7.6.g Termeni din Crişana care conţin lexeme de origine greacă 197
III.7.6.h Termeni din Crişana proveniţi din apelative cu origine onomatopeică 197
III.7.7 Terminologia dansurilor din Ardeal 197
III.7.7.a Termeni din Ardeal care conţin lexeme de origine latină 198
III.7.7.b Termeni din Ardeal care conţin lexeme de origine slavă 199
III.7.7.c Termeni din Ardeal care conţin lexeme cu origine incertă sau necunoscută 200
III.7.7.d Termeni din Ardeal care conţin lexeme de origine turcă 200
III.7.7.e Termeni din Ardeal care conţin lexeme de origine maghiară 200
III.7.7.f Termeni din Ardeal care conţin lexeme de origine multiplă 201
III.7.7.g Termeni din Ardeal care conţin lexeme de origine (neo)greacă 201
III.7.7.h Termeni din Ardeal care conţin lexeme de origine franceză 201
III.7.7.i Termeni din Ardeal care conţin lexeme de origine germană - 201
III.7.7.j Termeni din Ardeal proveniţi din apelative cu origine onomatopeică 201
III.7.8 Terminologia dansurilor din Maramureş (MAR) 201
III.7.8.a Termeni din Maramureş care conţin lexeme de origine latină 202
III.7.8.b Termeni din Maramureş care conţin lexeme de origine slavă 202
III.7.8.c Termeni din Maramureş care conţin lexeme cu origine necunoscută sau incertă 203
III.7.8.d Termeni din Maramureş care conţin lexeme de origine greacă 203
III.7.8.e Termeni din Maramureş care conţin lexeme de origine turcă 203
III.7.8.f Termeni din Maramureş care conţin lexeme de origine maghiară 203
III.7.8.g Termeni din Maramureş care conţin lexeme de origine franceză 203

Scanned with OKEN Scanner

III.7.9 Terminologia dansurilor din Dobrogea 203
III.7.9.a Dansuri aduse din alte zone 203
III.7.9.b Jocuri ale populaţiilor conlocuitoare 204
III.7.9.c Termeni din Dobrogea care conţin lexeme de origine latină 206
III.7.9.d Termeni din Dobrogea care conţin lexeme de origine slavă 206
III.7.9.e Termeni din Dobrogea care conţin lexeme cu origine incertă sau necunoscută 207
III.7.9.f Termeni din Dobrogea care conţin lexeme de origine turcă 207
III.7.9.g Termeni din Dobrogea care conţin lexeme de origine maghiară 208
III.7.9.h Termeni din Dobrogea care conţin lexeme de origine (neo)greacă 208
III.7.9.i Termeni din Dobrogea care conţin lexeme de origine multiplă 208
III.7.9.j Termeni din Dobrogea care conţin lexeme de origine franceză 208
III.7.9.k Termeni din Dobrogea care conţin lexeme de origine germană 208
III.7.9.l Termeni din Dobrogea proveniţi din apelative de origine onomatopeică 208
III.7.10 Termeni de dans din zone de interferenţă 209
III.8 TERMINOLOGIA DANSULUI CLASIC 210
III.10 TERMINOLOGIA DANSURILOR DIN SECOLUL AL XX-LEA 230
III.10.1 Termeni de dans de origine engleză: 232
III.10.2 Termeni de dans proveniţi din limba spaniolă: 236
III.10.3 Termeni de dans proveniţi din alte limbi (altele decât cele menţionate anterior): 238

CONCLUZII **245**

INDICE GENERAL **255**

BIBLIOGRAFIE

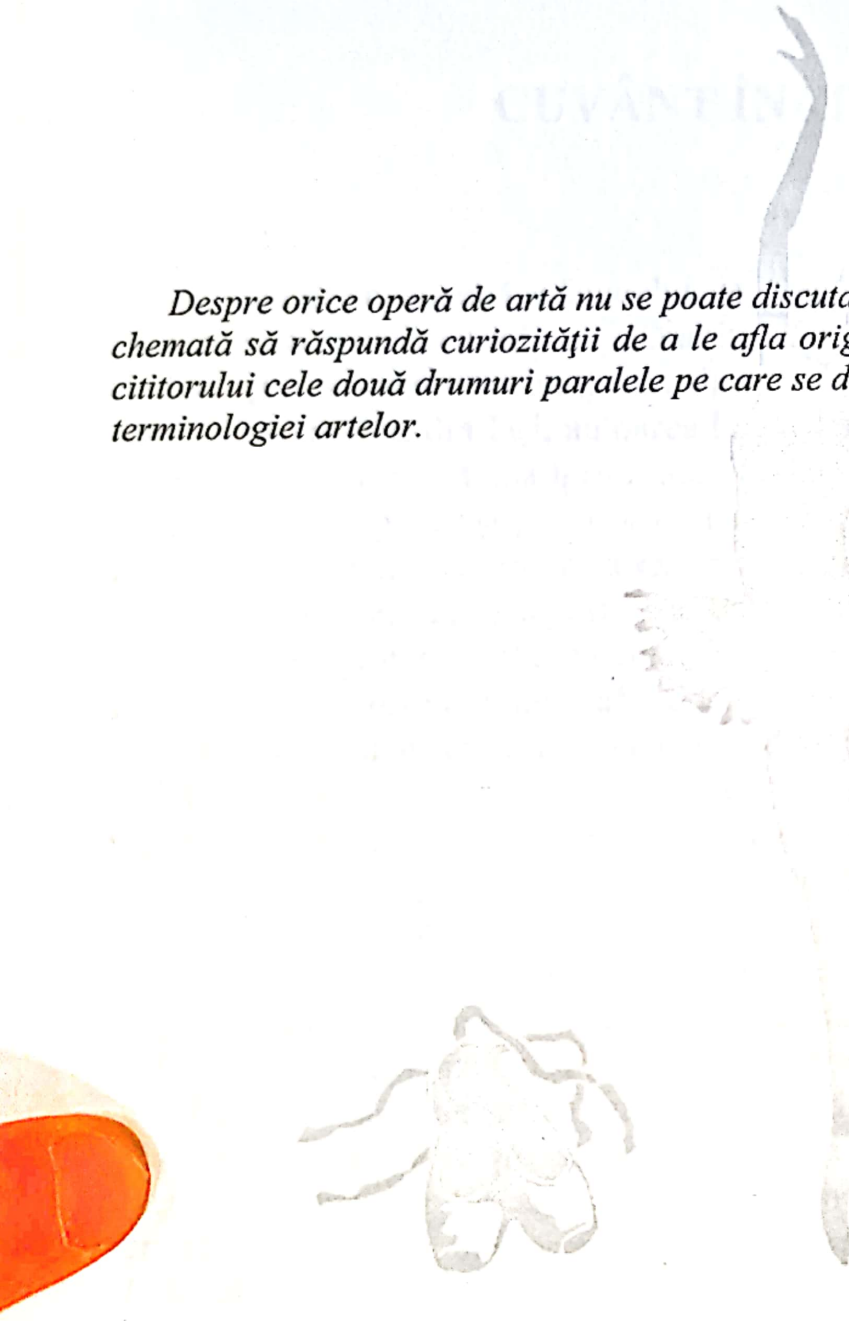
SIGLE ŞI ABREVIERI

ANEXE

Scanned with OKEN Scanner

Despre orice operă de artă nu se poate discuta decât în cuvinte, iar lingvistica e chemată să răspundă curiozităţii de a le afla originea şi destinul, punând în ochii cititorului cele două drumuri paralele pe care se desfăşoară istoria artelor şi istoria terminologiei artelor.

Sorin Stati



Scanned with OKEN Scanner

CUVÂNT ÎNAINTE

Eminenta absolventă a Liceului de Artă, secția Coregrafie, din Iași, iar apoi a Facultății de Teologie „Dumitru Stăniloae", secția Teologie-Litere (Limba și literatura română), actualmente doctor în Filologie și profesor gradul I la un liceu din Iași, autoarea lucrării a avut de la început avantajul și capacitatea de a trata tema terminologiei dansului în limba română, temă de interes interdisciplinar și pluridisciplinar, ce solicită cunoștințe de lingvistică, psihologie și semiotică. În urma experienței proprii ca profesoară de limba și literatura română, dar și maestră de balet (doisprezece ani de experiență în domeniu), și prin consultarea unei bogate și variate bibliografii, autoarea reușește să realizeze o monografie documentată, frumos alcătuită și închegată a terminologiei dansului tradițional și modern în limba română.

Lipsea până în momentul de față o lucrare utilă pentru filologi, cât și pentru coregrafi, folcloriști, etnografi, dansatori și iubitori de artă, care să cuprindă terminologia dansului clasic și modern, bogăția și varietatea ei din punct de vedere geografic, istoric, diafazic și diastratic. Din punct de vedere semiotic, terminologia dansului este foarte complexă și, în același timp, importantă, căci îmbină semnele vizibile cu cele auditive, fiind *limbaj vizibil* și *limbaj auditiv*, prin muzica și vocea care însoțesc dansul.

Lucrarea este bine structurată, cuprinzând trei mari capitole, precedate de un *Argument*, unde se precizează scopul investigației, *Introducere*, în care menționează natura limbajului dansului din punct de vedere semiotic, și urmate de *Concluzii*, bine argumentate, de *Lista siglelor și abrevierilor*, de un *Index* al termenilor de dans din limba română, de peste 1800 de cuvinte, și de interesante *Anexe*, cuprinzând elemente privind factorul statistic al frecvenței termenilor de dans popular, în diferite zone geografice ale țării, în funcție de origine a lexemelor.

Capitolele I și II cuprind o sinteză a opiniilor privind limbajul dansului și o scurtă istorie a originii dansului, mărturii privind existența dansului în țara noastră, primele spectacole dansante și primele preocupări pentru dans ale specialiștilor. Se subliniază, pe bună dreptate, faptul că dansul a constituit întotdeauna nu o simplă *artă*, ci și o formă de *comunicare interumană* la români, contribuind în mod esențial la păstrarea unității etnice a acestora în cursul istoriei. Pentru aceasta, autoarea a consultat o bogată bibliografie din diferite sectoare ale culturii și civilizației românești (istorie, istoria religiilor, folclor, dialectologie, etimologie, lexicologie și lexicografie).

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al III-lea, punctul forte al lucrării, cel mai întins de altfel, cuprinzând aproape 200 de pagini şi, în acelaşi timp, cel mai valoros, conţine date şi interpretări noi privind terminologia dansului românesc din punct de vedere diacronic, diatopic, diastratic şi diafazic. Este structurat în zece secţiuni, primele două referindu-se la structura semantică şi morfologică a terminologiei dansului din diferite zone ale ţării (Moldova, Bucovina, Muntenia, Oltenia, Banat, Crişana, Transilvania, Maramureş, Dobrogea - lipseşte Basarabia, din motive lesne de înţeles), iar ultima secţiune la termenii dansului modern, de proveninţă engleză, spaniolă, franceză, italiană, germană, rusă etc.

Clasificarea semantico-ontologice (termeni de dans cu nume de persoane, de animale, grade de rudenie, de părţi ale corpului, de anotimpuri, de culori, plante, fructe, legume, din domeniul culinar, vestimentar, din domeniul instrumentelor muzicale, cu conotaţii pozitive sau negative etc.) este riguroasă, oferindu-se exemple concludente, interesante pentru specialişti şi nespecialişti. O mare parte din acest capitol se ocupă cu originea lexemelor de la baza diferiţilor termeni (lexeme de origine latină, slavă, greacă, maghiară, turcă, germană, onomatopeică şi, bineînţeles, de origine presupus autohtonă (traco-dacă)). Cu privire la ultima categorie, autoarea adoptă o poziţie judicioasă, considerându-le, pe bună dreptate, de origine incertă sau necunoscută. Autoarea nu cade în greşeala, curentă în unele lucrări, de a atribui întregului termen de dans o anumită origine (latină, slavă, maghiară), ci numai lexemului din componenţa lui, căci, de multe ori, avem a face cu creaţii secundare, pe terenul limbii române, apărute mai târziu din apelative.

Ţinând seama de valoarea lucrării, de gradul de noutate adus prin această monografie a dansului popular şi modern, ce se doreşte exhaustivă, de faptul că ea poate fi utilă atât lingviştilor, dialectologilor, etnografilor, etnologilor, folcloriştilor, cât şi dansatorilor şi nespecialiştilor, considerăm că ar trebui să fie nelipsită din lista bibliofililor atât din ţară, cât şi din străinătate.

Prof. univ. dr. Constantin Frâncu

Scanned with OKEN Scanner

ARGUMENT

Dansul a reprezentat întotdeauna o zonă de atracţie pentru fiecare individ în parte, toţi cunoscând un gen coregrafic sau altul prin practicarea lui, dar prea puţini au aflat ce se ascunde în spatele unor termeni, aparent banali. Walter Sorell spunea că: *„**dansul** este întâiul limbaj al omenirii în stare să trezească rezonanţele cele mai adânci, mai nuanţate şi mai durabile ale vitalităţii noastre. E limbajul uman înainte de sintetizarea lui"*[1]. Dansul oferă plăcere atât celui care îl priveşte, cât şi celui care îl execută, toţi dorind să-l înveţe încă din anii copilăriei. Chiar şi marele savant Louis Pasteur, după ce a descoperit leacul împotriva turbării, fiind felicitat de către una dintre admiratoare, a afirmat că ar da jumătate din bucuriile pe care i le aduc onorurile primite, în schimbul plăcerii de a şti să danseze.[2]

Dacă, în dansul modern sau cel latino-american, termenii se explică prin ei înşişi, lucrurile sunt cu totul diferite în dansul popular, unde trebuie să se facă apel şi la tradiţiile poporului român, pentru a le pătrunde misterul.

Folclorul este temelia tuturor artelor de la cântec la muzica populară sau joc. Creatorul adevăratei arte este omul de la sate, pentru că aici s-au păstrat datinile şi tradiţiile de-a lungul vremii. Oamenii de la sate, pentru că au trăit într-un mediu mai conservator, s-au aflat şi mai departe de tumultul oraşelor, au păstrat legăturile cu trecutul mult mai intens, iar tradiţiile au avut o importanţă deosebită, având calitatea de a alina durerile, necazurile, tristeţea, dar şi bucuria, şi a apropiat oamenii mult mai mult, într-o caldă înfrăţire. Această zonă a atras mereu, ca un magnet, pe specialişti, prin marea bogăţie de tradiţii, mitologie şi tot ce înseamnă zonă a necunoscutului în general. Cu toate acestea, dansul popular românesc a fost mai mult în vizorul coregrafilor, maeştrilor coregrafi, care au avut în vedere elementele cinetice ale sale şi prea puţin în acela al lingviştilor, termenii de dans fiind studiaţi în mod sporadic. Acesta a fost şi un inconvenient în procurarea unui material suficient de bogat legat de dansurile populare, atât de necesar redactării lucrării.

Nu a existat o lucrare de specialitate care să trateze toţi termenii de dans, fie că vorbim de dansul popular, clasic, latino-american sau modern. O astfel de lucrare este de mult timp aşteptată de iubitorii dansului, de lingvişti şi de coregrafi, care doresc să descopere bogăţia terminologiei dansului şi să înţeleagă

---

[1] Walter Sorell, *Storia della danza, arte, culture, società*, Editrice Il Mullinio, Bologna, 1994, apud CDS p. 112.

[2] Alexandru Iorga, *Pagini din istoria baletului românesc*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

de unde s-au inspirat oamenii atunci când au ales denumirea pentru diferiţi termeni de dans şi care a fost motivarea pentru aceştia. Se va încerca a se face o analiză a termenilor, atât din punct de vedere etimologic, semantic, cât şi istoric, pentru a avea o privire de ansamblu asupra terminologiei dansului din limba română.

Tocmai lipsa unei lucrări care să cuprindă majoritatea termenilor de dans, atât din domeniul dansului popular, dansului de salon, dar şi a celui clasic, latino-american, modern, a dus la necesitatea acestei lucrări.

Un aport considerabil în alegerea titlului lucrării l-a avut domnul prof. univ. dr. Constantin Frâncu, care a punctat lipsa unei lucrări de acest fel, fiind cel care mi-a recomandat realizarea unei cerecetări în acest domeniu. De asemenea, faptul că am activat în domeniul coregrafic, în jur de doisprezece ani, atât ca elev, cât şi ca profesor, intrând direct în contact cu problemele legate de greutatea procurării lucrărilor de specialitate necesare acestui domeniu, a fost un atu în plus în alegerea titlului lucrării.

Se impunea, aşadar, o monografie de acest fel care să adune la un loc termenii de dans din limba română, să ofere un sprijin pentru toţi cei interesaţi de arta coregrafică şi care vor să descopere profunzimea acestei arte atât de frumoase, dar atât de puţin studiate, dat fiind şi caracterul ei oral.

Autoarea

Scanned with OKEN Scanner

Introducere

Dansul românesc este unul dintre cele mai bogate din întreg spaţiul european, cu un repertoriu bogat, unitar, în mare parte, pe întreg teritoriul ţării, dar cu oarecare varietăţi datorate unor influenţe justificate istoric sau geografic. Se observă diversitatea domeniilor din care provin termenii de dans, plecând de la nume de animale, nume de plante, mişcări, părţi ale corpului, nume de persoană, cifre, denumiri după melodia jocului, domeniul vestimentar, domeniul mioritic, militar etc. Acest fapt a făcut ca bibliografia să fie şi ea din domenii diverse, pentru a acoperi aria largă a domeniilor prezentate, aşadar o cercetare atât interdisciplinară, cât şi pluridisciplinară.

Această sferă largă a termenilor de dans s-a datorat poziţiei ţării noastre pe harta lumii, ce a fost observată şi de alţii cercetători, precum N. Iorga, care afirmă că: ţara noastră *e o regiune de influenţe necontenite, ba, uneori, chiar un ţinut de drumuri pe care se vântură neamurile...*[3]

Cu toate acestea, beneficiem şi de o anumită unicitate în rândul ţărilor europene, fapt confirmat şi de alţi cercetători, care afirmă că: *românii merită din plin atenţia noastră ca locuitori ai unei insule latine într-o mare a slavilor, ca transmiţători ai culturii greco-romane în Evul Mediu [...] şi ca păstrători, după retragerea romanilor, al unui amestec de cultură autohtonă şi clasică, ceea ce face ca ţara lor să fie astăzi unica printre ţările europene.*[4]

Deşi, încă din mileniile III-II î. Hr., cultura popoarelor carpato-balcanice s-a alimentat şi din tezaurul marilor culturi orientale, totuşi, cultura coregrafică românească se află la graniţa dintre dialectul folcloric din Europa Centrală şi cel din sud-estul Europei[5]. Fundamentul jocurilor populare româneşti îl constituie: *horele, sârbele, bătutele, brâiele, căluşarii, hangurile* şi multe altele. O observaţie pertinentă face Al. Dobrescu (p. 5), care observă că, în ceea ce priveşte fondul, tema în jurul căreia se brodează fie jocul, fie balada, fie cântecul, *noi, românii, rămânem să ne cântăm şi să ne jucăm* ***floricelele, oiţele, coasa*** *sau* ***resteul*** *şi tot cea fac pasiunea şi preocupările de toate zilele ale ţăranului nostru, îndrăgostit de câmp şi de casă, în timp ce orientalii şi slavii îşi cântă şi joacă războiul şi lupta sângeroasă, utilizând, în exprimarea lor, iatagane şi săbii, aşa cum flăcăul nostru imită săpatul la câmp sau cositul.* Dansurile devin parte componentă a societăţii, fiind nelipsite

---

[3] Apud C. Negri, *Memoria dansului,* vol. I, p. 40; cf. şi CV p. 16.
[4] Paul Marc Kendrik, *Pietrele dacilor vorbesc*, Bucureşti, 1978, I, p. 9 apud CV, p. 13.
[5] cf. p. CV, 97.

Scanned with OKEN Scanner

de la marile evenimente sociale, dar şi de la cele familiale. Dansul devine singura formă de manifestare a bucuriei, dar şi a stărilor de tristeţe, mod de exteriorizare a sentimentelor şi a stărilor sufleteşti, un mijloc de eliberare a energiilor acumulate. Devine o artă completă ca parte componentă a vieţii sociale, definind starea de spirit a poporului.

G. T. Niculescu-Varone, unul dintre cei mai acerbi culegători de folclor, identifica un număr de **1918** jocuri populare în 1930[6], **2509** în 1937[7], iar în 1938, **2510** de denumiri de jocuri populare[8], clasate între 1919-1931, perioadă în care a făcut cercetări amănunţite şi în care a cules dansurile răspândite pe tot cuprinsul ţării. Aşadar, numărul mare de dansuri face tot mai dificilă cunoaşterea lor în profunzime, ceea ce va duce la pierderea unor valori semnificative pentru poporul român. Pierzând din vedere semnificaţia şi istoria termenilor de dans, etimologia lor, se va pierde o parte din ceea ce este cu adevărat valoros pentru poporul român. De aceea este important să căutăm istoria acestor termeni, de la origine, evoluţie până la semnificaţiile ulterioare, datorate trecerii timpului.

Terminologia dansului ne permite o cunoaştere aprofundată a dansului, întrucât, după cum afirmă Liviu Dănceanu, *„cuvântul este ca o haină a gândului care trebuie croită foarte exact, pe măsură. Nu de puţine ori însă, veşmântul e prea strâmt ori, dimpotrivă, prea larg pentru a îmbrăca o idee; alteori nu se potriveşte materialul (fiind făcut din altă stofă"*[9]. Tocmai aici intervine terminologia, în descoperirea „croielii" cuvintelor, a „materialelor" din care sunt făcute, dar şi a neajunsurilor acestora. A încerca să pătrunzi în semnificaţia unor cuvinte nu este deloc uşor, dar cu cât acest lucru este mai greu, cu atât devine mai incitant de întreprins această investigaţie, de pornit în această „aventură terminologică".

A vorbi despre terminologia dansului presupune şi o oarecare pregătire a cititorului, care nu se poate realiza fără o cunoaştere a istoriei şi importanţei dansului la români, dar şi pe plan mondial. A vorbi doar despre termeni, fără o cunoaştere în prealabil a istoriei dansului şi semnificaţiei sale într-o societate, nu se poate realiza fără a se pierde tocmai profunzimea acestor semnificaţii ascunse care stau în spatele denumirii unor termeni de dans.

O realitate care impune cunoaşterea pe plan istoric a dansului se datorează şi sferei semantice extinse în care se situează terminologia dansului, putând observa termeni din domenii diverse, care impun o cercetare atât pe plan diacronic, cât şi sincronic. Nu se poate vorbi despre un termen sau o categorie de termeni fără a face referire la perioada sau conjunctura în care respectivul termen a apărut, pentru că tocmai acest lucru este important. Dansul este

---

[6] cf. JRN, p. 57-132.
[7] cf. JNN, p. 19.
[8] cf. JNR, p. 276.
[9] Liviu Dănceanu, *Cartea cu dansuri,* Editura Muzicală, Bucureşti, 2004, p. 60.

Scanned with OKEN Scanner

strâns legat de fiecare eveniment important din viaţa individului, încât o separare între cele două este aproape imposibilă.

Aşadar, lucrarea se structurează pe trei mari capitole. Primul capitol, *Dansul ca limbaj vizual*, ar putea constitui chiar el o lucrare distinctă, mai ales că se confirmă multitudinea de forme de comunicare umană, una dintre acestea fiind mişcarea corporală şi, implicit, dansul. Se continuă cu o scurtă *istorie a dansului,* unde aflăm despre primele spactacole de dans, primele preocupări ale specialiştilor pentru acest domeniu şi primele mărturii despre existenţa dansului. Capitolul *Terminologia dansului popular* este cel mai extins dintre toate, datorită bogăţiei semantice a acestor termeni. Avem, astfel, termeni de dans legaţi de cinetica dansului, maniera de execuţie a paşilor; termeni de dans cu nume de persoane, termeni de dans desemnând obiecte casnice; termeni de dans cu nume de plante, de animale, cu conotaţii negative, desemnând culori, termeni comparativi, termeni exclamativi, termeni identici cu melodia jocului, termeni din domeniul mioritic, termeni din domeniul militar, termen de dans desemnând părţi ale corpului, termeni de dans generi, specifici domeniului etc. O altă clasificare, la fel de importantă, este aceea a *termenilor de dans pe zone geografice*, pentru a evidenţia predilecţia unor zone pentru anumiţi termeni, pentru anumite etimologii, fapt explicabil, de multe ori, prin influenţele popoarelor cu care au intrat în contact. Nu a fost uitată nici *terminologia dansului ritualic*, ca o subclasificare în cadrul dansului popular, mai ales că dansul ritualic reprezintă un domeniu de interes, ocupând un loc important în cadrul sărbătorilor populare. Termenii cărora li s-a acordat o atenţie deosebită în cadrul lucrării, după cum era şi firesc, ţinând cont de istoria acestora, dar şi de semnificaţiile ancestrale care se formează în jurul lor, sunt *căluşarii* şi *hora*, fapt care se justifică atât prin vechimea lor, frecvenţa, dar şi semnificaţia acestora, beneficiind de subcapitole distincte.

Următoarele trei subcapitole, privitoare la *termenii de dans clasic, dans de salon şi a celor din secolul al XX-lea,* pot fi considerate ca o prelungire a celui legat de dansul popular, referindu-mă aici la schimbările care au avut loc în privinţa termenilor, noile modificări în structura terminologică, plecând de la originea termenilor care, uneori, diferă astăzi faţă de cea iniţială, până la sfera semantică a acestora. Aşadar, ne ajută să privim comparativ aceste zone distincte, dar şi să avem o privire de amsamblu asupra întregii terminologii a dansului din limba română. Pentru că, în fiecare dicţionar, observăm termeni în plus sau lipsa altora, s-a încercat restrângerea lor, pe cât este posibil, la un număr rezonabil, fiind selectaţi termeni pe care i-am considerat mai importanţi. Simpla lor enumerare ar putea constitui un dicţionar în sensul strict al cuvântului, ceea ce nu este tocmai lucru pe care ni-l dorim, cu toate că această lucrare ar putea fi privită şi din această perspectivă. Aşadar, lucrarea de faţă îşi doreşte să satisfacă cerinţele cunoscătorilor, dar şi a

Scanned with OKEN Scanner

iubitorilor de artă, în genere, şi de dans, în special, a acelora care doresc să pătrundă în lumea magică reprezentată de dans.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. I Limbajul dansului

I.1 Dansul – un limbaj vizual

> *„Ascultaţi muzica prin suflet. Nu simţiţi o fiinţă interioară care se deşteaptă înlăuntrul vostru şi că, datorită ei, capul vi se redresează, braţele vi se ridică şi mergeţi spre lumină ? Această deşteptare este primul pas al dansului. Dansul are drept să exprime sentimentele cele mai nobile şi cele mai adânci ale sufletului omenesc, acelea care vin de la Apollo, de la Pan, de la Bacchus şi Afrodita, şi care trebuie să stabilească în viaţa noastră o armonie caldă şi vie[10]."* (Isadora Duncan)

Termenul *limbaj* desemnează orice mod de comunicare între fiinţe, indiferent dacă vorbim de oameni sau animale, dansurile nupţiale ale păsărilor arătând cel mai clar acest lucru. Limbajul este o caracteristică nu doar a fiinţelor umane, ci a fiinţelor în genere, este un mod de manifestare a bucuriei, a revoltei, un mod de dezlănţuire a forţelor ce doresc a fi exteriorizate şi, implicit, de eliberare.

În DEX[11], *limbajul* este definit ca un sistem de comunicare alcătuit din sunete articulate, specific oamenilor, prin care aceştia îşi exprimă gândurile, sentimentele şi dorinţele. În sens figurat însă, limbajul este un mijloc de exprimare a ideilor sau a sentimentelor prin culoare, sunete muzicale, gesturi etc.

Alteori, limbajul se referă la orice sistem natural sau artificial şi convenţional de semne, semnale şi simboluri care mijlocesc comunicarea şi exprimarea stărilor psihice, acesta cuprinzând un *lexic* (totalitatea semnelor, simbolurilor etc.) şi o *gramatică* (totalitatea regulilor de utilizare)[12]. Cu sens artistic, limbajul este o formă a unei comunicări specific interumane, realizate prin intermediul operelor de artă[13]. Se întemeiază pe recursul la imaginea artistică şi se caracterizează, printre altele, şi prin polisemia lui, legat de caracterul conotativ al elementelor ce-l alcătuiesc. Această polisemie creează şi posibilitatea interpretărilor (decodărilor) variate ale operei, în funcţie de poziţia socio-culturală a celui ce receptează opera.

Gândirea şi limbajul sunt aspectele care ne deosebesc cel mai bine de celelalte fiinţe. S-a considerat chiar că omul gândeşte doar în limitele limbajului, altfel spus, gândirea poate fi modificată în funcţie de cuvintele

---

[10] Doina Ferenţ, *Istoria dansului. Curs,* Editura Universităţii de Artă Teatrală, Târgu Mureş, 2003, p. 9.
[11] DEX, ediţia a 2-a rev., Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2012, p. 572.
[12] cf. *Dicţionar de filozofie*, Editura Politică, Bucureşti, 1978, p. 410.
[13] *Ibidem*, p. 409.

Scanned with OKEN Scanner

utilizate în limbaj. Conform unei concepţii moniste, limbajul ar fi aspectul exterior al gândirii, iar gândirea ar fi latura interioară; totuşi, mentalitatea dualistă, gândire *versus* limbaj, s-a impus în cele din urmă. În ce priveşte lipsa de identitate a gândirii cu limbajul, ne dăm seama că uneori avem o idee, dar nu găsim cuvintele pentru a o exprima. De asemenea, demenţii folosesc limbajul fără gândire. Şi surdomuţii posedă un control al gândirii, dar nu pot folosi limbajul articulat. În absenţa limbajului, gândirea ar fi doar reprezentare. Limbajul s-ar afla între gândire şi lucruri, fapt relevat încă din Antichitate, unde limbajul ocupa un loc secund, provizoriu, prioritate având lucrurile însele.

Limba este, însă, un ansamblu de semne arbitrare cu ajutorul cărora comunică între ei oamenii în societate. Limbajul articulat este reprezentat prin semne şi simboluri care au o anumită semnificaţie pentru comunitatea în care se foloseşte. Limbajul s-a constituit în procesul comunicării. Putem vorbi de comunicare când un conţinut cognitiv e transmis de la un om la altul prin semne care au aceeaşi semnificaţie pentru vorbitor şi ascultător, indiferent dacă acest lucru se realizează prin cuvinte sau gesturi. Aşadar, omul poate dobândi informaţii pe căi variate.

Societatea continuă să existe *prin* transmitere, *prin* comunicare sau, mai bine spus, ea există *în* transmitere şi *în* comunicare. Este mai mult decât o legătură verbală între cuvinte, precum: *comun, comunitate, comunicare.* Oamenii trăiesc în comunitate, în virtutea lucrurilor pe care le au în comun, iar comunicarea este modalitatea prin care ei ajung să deţină în comun aceste lucruri. Pentru a forma o comunitate sau o societate, ei trebuie să aibă în comun scopuri, convingeri, aspiraţii, cunoştinţe, o înţelegere comună, „acelaşi spirit", după cum spun sociologii. Comunicarea este cea care asigură dispoziţii emoţionale şi intelectuale asemănătoare, moduri similare de a răspunde la aşteptări şi cerinţe. Interacţiunea atrage concomitent comunicare.

Comunicarea se realizează pe trei niveluri: verbal, paraverbal şi nonverbal. Dintre acestea, *nivelul logic*, deci cel al cuvintelor, are mai puţin efect în faţa interlocutorului, mai ales dacă această comunicare are loc faţă în faţă, cea mai mare parte a mesajului se pare că are loc la *nivel paraverbal* (ton, volum, viteză de rostire) şi la *nivelul nonverbal* (expresie facială, poziţie, mişcare, îmbrăcăminte etc.). Dacă între aceste niveluri nu sunt contradicţii, comunicarea poate fi eficace. Dacă însă, între niveluri, există contradicţii, mesajul transmis nu va avea efectul scontat. Scopul comunicării ar fi acela de a atenţiona pe alţii, a informa pe alţii, a explica ceva, a distra, a descrie, a convinge etc. Limbajul este codul prin care este transmisă informaţia, ea reprezentând unealta comunicării.

Orice comunicare implică creaţie şi schimb de înţelesuri. Aceste înţelesuri sunt reprezentate prin *semne* şi *coduri*. Universul în care trăim are, pe lângă partea exterioară, văzută, şi o parte nevăzută, de adâncime, pe care omul a

Scanned with OKEN Scanner

intuit-o şi pe care a dorit să o exploateze. Singurele căi, prin care puteau pătrunde invizibilul, erau gândirea şi imaginaţia. Omul a plecat de la ceea ce este perceptibil, dorind să creeze o nouă lume, de adâncime justificată, posibil, de dorinţa permanentă de a descoperi laturile cele mai ascunse ale universului, poate din dorinţa de a dovedi că nu suntem singuri sau poate doar din plăcerea de a se juca cu darul unic al său, cu care a fost înzestrat, intelectul. Se pare că oamenii au o adevărată nevoie să „citească" înţelesul tuturor acţiunilor umane. Observarea şi înţelegerea acestui proces poate să ne facă să fim mai conştienţi referitor la ce se întâmplă. Când comunicăm, totuşi, să ţinem cont că arta nu satisface intelectul, ci oferă plăcere sensibilităţii. Vorbit de mii de oameni şi spectatori, aparţinând tuturor claselor sociale, decodificat şi mereu incifrat, limbajul dansului devine o entitate bine delimitată în cadrul formelor de limbaj uman.

Relaţia dansului cu limba poate fi privită şi din altă perspectivă. Şi anume, dansul este un univers de semnale ce poate a fi tradus. Este un dialog, nu doar cu spectatorul, ci şi cu partenerul de dans. Partenerii se pot înţelege în măsura în care folosesc cuvinte din acelaşi „dicţionar" propriu nonverbal, deşi pot trece mai departe în utilizarea de „metafore" construite, bineînţeles, dintr-o „rădăcină" comună pentru ambii parteneri. Dansul reprezintă un tablou viu, în care este mereu creată o scenă irepetabilă, cu personaje, interpreţi, dansatori, prin care societatea îşi exprimă sentimentele şi aspiraţiile, visele şi frustrările. *Lumea dansului* îşi cere dreptul de a fi tratată ca un limbaj, ca un limbaj, nu obligatoriu de tradus, ci măcar de înţeles şi de comentat. Întrebări interesante, la care putem da numeroase răspunsuri, a pus Georges Rozet: *„Dacă este adevărat că arta cuvântului s-a constituit la origini din onomatopee, din vorbe, şi apoi din imagini, exprimând senzaţii noi sau violente, n-ar fi oare înţelept, deducând, să afirmăm că formele de activitate umană care comportă cea mai mare încărcătură de senzaţii şi de neprevăzut, cele în care izbucneşte cel mai puternic bucuria de a trăi sunt tocmai acelea care riscă cel mai mult să îmbogăţească sau să transforme o limbă ?"*[14]

L. Hoarţă-Cărăuşu[15] subliniază corespondenţa perfectă între comunicarea verbală şi *limbajul coregrafic,* în privinţa informaţiei transmise, lucru demonstrat magistral de către renumitul coregraf şi dansator Gigi Căciuleanu, prin dansul său, executat pe versurile propriei poezii, ce se auzea în fundal. Căci, aşa cum spunea şi Martha Graham, ***„dansul** înseamnă comunicare şi marea dorinţă ar fi aceea de a putea vorbi cu precizie, frumuseţe şi elocinţă".*[16]

---

[14] Georges Rozet, *L'Argot des spots*, Paris, 1968, apud Eugenio Coşeriu, *Introducere în lingvistică*, Editura Echinox, Cluj, 1999, p. 23.

[15] Luminiţa Hoarţă-Cărăuşu, *Talk skow-ul românesc actual. Elemente de pragmatică lingvistică aplicată,* în Constantin, Sălăvăstru, Dan S. Stoica, *Signum, Lingua, Oratia in honorem professoris Mariae Carpov*, Editura Universităţii Al. I. Cuza, Iaşi, 2010, p. 219.

[16] *Ibidem*, p. 220.

Scanned with OKEN Scanner

Aşadar, încercarea de a acorda o atenţie redusă celorlalte forme de comunicare umană, altele decât limbajul articulat, printre care se numără şi dansul, nu poate fi decât o eroare ce trebuie remediată, căci, după cum afirmă şi N. Blanariu: *„**vorbirea coregrafică** actualizează o limbă pe care fiecare o poartă în sine, ca pe o facultate ancestrală de expresie şi pe care o poate vehicula, prin mişcările sale, chiar fără a-i cunoaşte gramatica”*,[17],[18] conform adepţilor dansului fundamental-primar (*basic dance*).

Oamenii pot dobândi informaţii pe căi diverse. F. de Saussure a arătat că trăsătura esenţială a limbii este aceea că ea se constituie ca un sistem de semne comparabil cu alte sisteme de comunicare (cf. WL, 8), cum ar fi riturile simbolice, limbajul gesturilor, a dansului, a surdo-muţilor. Aceste sisteme aparţin unei noi ştiinţe, semiologia sau semiotica, în care se pune pe primul plan semnul, ca element purtător al unor informaţii dincolo de graniţele comunicării propriu-zise.

O mişcare devine semn când este purtătoare a unei semnificaţii şi dacă provoacă în celălalt dorinţa de interpretare. Un semn este perceput cu ajutorul mai multor simţuri. El poate fi *văzut* (un obiect, o culoare, un gest), *auzit* (limbajul articulat, strigăt, muzică, zgomot), *mirosit, atins* sau chiar *gustat*.[19] El ţine locul unui alt lucru, desemnând ceva pentru altceva care este absent, şi devine semn când se desluşeşte o semnificaţie. Dansatorul se foloseşte de *semne* şi nu de simboluri, pentru că simbolul are o oarecare legătură cu obiectul semnalizat, iar semnele sunt arbitrare în raport cu ceea ce ele semnifică. El se foloseşte de semne pentru a ajunge la esenţa lucurilor, căci câmpul spiritual al omului se formează între *semnificantul* perceptibil şi *semnificaţia* nou configurată. Arta are acest har de a stiliza din ce în ce mai mult semnificantul, pentru a scoate în evidenţă esenţa, căci de la un lucru se creează un altul, cu o semnificaţie aparte. Semnul cuprinde în el atât materia, cât şi ideea, *semnificantul* sau materia şi *semnificatul*, ideea. Lumea se formează pe *principiul dualităţii*: material-imaterial, contingent-transcendent, trup-suflet, bine-rău, spirit-materie, încât supravieţuirea şi dezvoltarea acestei laturi umane care caută necunoscutul şi o „materializează” prin dans, mai ales în cerc ritualic, oarecum izolat, şi, mai nou, prin dansul contemporan, în societatea noastră, se datorează unei temelii solide proprii care va rezista atât cât lumea reală va exista, mai ales că noi trăim atât în lumea obiectelor, cât şi a semnelor.

E adevărat că dansul se adresează mai mult sensibilităţii, fiind *simplu*

---

[17] Vezi Luminiţa Hoarţă-Cărăuşu, *Talk skow-ul românesc actual. Elemente de pragmatică lingvistică aplicată,* Constantin, Sălăvăstru, Dan S. Stoica în *Signum, Lingua, Oratia in honorem professoris Mariae Carpov*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza”, Iaşi, 2010, p. 219.

[18] Gramatica-înţeleasă, aici, ca un set de reguli la care se supune organizarea discursului kinezic.

[19] Joly Martine, *Introducere în analiza imaginii,* Editura All, 1998, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

articulat[20], şi nu *dublu articulat,* nesatisfăcând mereu acest principiu al comunicării, care presupune un răspuns din partea celuilalt. De cele mai multe ori, este vorba de o comunicare *către* cineva şi nu *cu* cineva, de aceea nu poate fi numit un limbaj în adevăratul sens al cuvântului sau un *limbaj total*[21]. Totuşi, dansul este un mod de construire a unei lumi potrivite cu fiinţa noastră spirituală, o comunicare specific interumană, realizată prin intermediul operelor de artă.

Conceptul de *homo segnificants*[22], omul *creator* şi *beneficiar* de semne, nu a apărut întâmplător, căci omul este singura fiinţă care caută semnificaţii, le creează şi le citeşte în acelaşi timp. Omul transformă realitatea prin construirea alteia, ce rezultă din substratul ei. E ca şi cum un om ar „citi" albul dintre rânduri şi nu ceea ce este scris pe foaie sau ca şi cum un critic de artă s-ar uita „în spatele" tabloului şi nu pe lucrarea efectiv realizată. Este, poate, o dorinţă înnăscută a omului de a cerceta, fapt care a dus şi la dezvoltarea sa, atât pe plan economic, cât şi cultural. E adevărat că operează şi cu semnalele, care ţin mai mult de stimulii fiziologici, totuşi, omului îi sunt specifice simbolul şi semnul, ca şi creaţii ale culturii, indiciul şi semnalul aparţinând mai mult naturii, fiind proprii animalelor.

În raport cu semnele lingvistice, celelalte semne sunt fie auxiliare ale acestora, fie substitute ale lor. Trăsătura comună a semnelor (motorii, gestuale, sonore, grafice) este aceea că ele servesc procesului de comunicare. O primă clasificare a semnelor este făcută, încă din perioada greco-romană, şi se grupează în două categorii, *semne naturale* şi *semne convenţionale*[23,24], ultimele fiind produse în urma unei activităţi conştient umane.

J. Greenber[25] stabileşte trei categorii de *sisteme de semne* şi anume: mijloace de comunicare *prelingvistice*, moştenite din faza preumană, *mijloace lingvistice* şi mijloace *postlingvistice*, primele fiind auxiliare, iar ultimele transpun semnele lingvistice, sunt substitute ale mijloacelor lingvistice, în care se încadrează şi dansul.

Dansul „vorbeşte despre sine" şi „îi ascultă pe ceilalţi", fiind într-un permanent dialog comportamental. Sugestivă este afirmaţia Tatianei Dobrescu: "*Un **dansator**, practicant al oricărui gen de dans, transmite ceva prin intermediul „cuvintelor" (elemente tehnice, gesturi, expresii faciale), legate în „propoziţii", „fraze" (structuri coregrafice), care, puse împreună,*

---

[20] Henri Wald, *Limbaj şi valoare*, Editura Enciclopedia română, Bucureşti, 1973, p. 91.
[21] D. Suiogan, *Simbolica riturilor de trecere*, Editura Paideia, Bucureşti, 2006, p. 76.
[22] I. Evseev, *Cuvânt, simbol, mit*, Editura Facla, Timişoara, 1983, p. 5.
[23] Gheorghe Ilie Fârte, *Comunicarea, o abordare praxiologică,* Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2004, p. 27.
[24] Ioana Antoniu, *Semne şi simboluri în artele vizuale*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006, p. 50.
[25] J. Greenber, *Essazs in Linguistics*, Chicago, 1958, p. 62 *apud* Lucia Wald, *Sisteme de comunicare umană*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1973, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

formează „paragrafe" (coregrafii), paragrafe care pot constitui „o poveste" (story)".[26] Oare nu există o complementaritate între trup şi suflet, respectiv între cuvinte şi gesturi ? A acorda unuia o mai mare importanţă ar fi o greşeală, pentru că sufletul uman are două atribute, *raţiune* şi *simţire*, care îl fac pe om să păstreze un echilibru interior.

Arta este un limbaj care surprinde mai ales zonele vieţii interioare, care, fără ele, ar risca să rămână necunoscută pentru că, în general, cuvintele nu pot pătrunde atât de adânc în sufletul complex al omului şi a reda imensele lui posibilităţi, precum arta. Arta vorbeşte ochiului precum cuvintele se adresează urechii, iar scrisul, văzului. *„**Dansul** conţine tot ceea ce este necesar unui limbaj frumos şi nu este suficient să-i cunoşti alfabetul. Dacă un om de talent îi potriveşte literele, combină şi leagă cuvintele, el încetează să fie mut şi **vorbeşte** cu forţă şi energie".*[27]

Această comunicare non-verbală se bazează pe elementele psiho-motorii şi estetice îmbinate armonios cu sensibilitatea fiecărui actant în parte şi, de cele mai multe ori, acompaniată de sunetul melodios al unor instrumente mai mult sau mai puţin convenţionale. Trupul poate fi considerat asemeni cuvântului, un *mijloc de transmitere a mesajului*. Dar, spre deosebire de cuvânt, care poate prezenta concepte şi lucruri concrete, dansul având mai mult o valoare expresivă şi rolul de a reda stări sufleteşti, înţesate, poate, în jurul unei poveşti. Prima se adresează atât raţiunii, cât şi sufletului, dar, în cazul celei de a doua, este o conexiune exclusiv de la suflet la suflet. În comunicare, se observă existenţa unor elemente cu precădere denotative, pe care le-am putea grupa în *semne ştiinţifice*, orientate spre conţinut, şi elemente conotative, grupate în *semne artistice*[28], la care rolul important revine expresivităţii şi sugestivităţii, conotaţiilor, grupându-se în jurul obiectului, acestea regăsindu-se în poezie, dar şi în artă. Semnele artistice s-au clădit pe însuşi *principiul estetic*, dar şi cel al *expresivităţii*. Fără acestea nu am putea vorbi de artă, ba chiar am putea-o numi *comunicare estetică* sau *satisfacţie estetică*[29]. Semnele artistice sunt numeroase şi citirea lor se face prin intermediul „ochiului interior", care poate desluşi diferit mesajul.

Chiar din epoca primitivă, înălţarea spre lumea spirituală se producea tocmai în timpul dansului ritmat, acompaniat de zgomotul tobelor. La greci, *menadele*, prin mişcarea trupului, aveau acelaşi rol de a aduce binecuvântarea zeilor. Toate actele de ritual şi de ceremonial au fost forme de *comunicare pe orizontală*,

---

[26] Tatiana Dobrescu, *Expresie corporală, dans şi euritmie. Curs de specialitate*, Editura Pim, Iaşi, 2006, p. 26.

[27] J. G. Noverre, *Scrisori despre dans şi balete*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialista România, Bucureşti, 1967, Scrisoarea II, p. 43.

[28] I. Evseev, *Cuvânt-simbol-mit*, Editura Facla, Timişoara, 1983, p. 8.

[29] Nathan Knober, *Dialogul vizual. O introducere în aprecierea artei*, vol. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, cap I.

Scanned with OKEN Scanner

deci cu membrii comunităţii, *şi pe verticală,* cu ceea ce este transcendent. Elementul de bază, cu care se realizează comunicarea, este *semnul.*[30]

Dintre funcţiile limbajului, printre care enumerăm: funcţia de comunicare, funcţia cognitivă, simbolic-reprezentativă, expresivă, persuasivă, reglatorie, ludică şi dialectală, cele care se manifestă în cadrul dansului sunt: funcţia expresivă, ludică, persuasivă, cognitivă şi cea simbolic-reprezentativă, cu precădere funcţia expresivă, care subiectivizează foarte mult mesajul, apropind dansul de comunicarea verbală, mai ales de limbajul poetic.

Orice mesaj presupune existenţa unui *context*, numit şi *referent*, apoi, existenţa unui *cod* comun: cei doi *protagonişti* ai comunicării şi un *canal* care să permită menţinerea comunicării. Această schemă, făcută de R. Jakobson,[31] este valabilă atât în cazul comunicării verbale, cât şi de altă natură. Dacă am încerca să aplicăm acest şablon în cadrul dansului, vedem că aceste principii sunt respectate şi, indubitabil, dansul însuşi este un *limbaj propriu*, cu reguli foarte clar stabilite.

N. Blanariu vorbeşte (p. 29) chiar de o *sintaxă coregrafică*, căci dansatorii se grupează, în general, în formaţii liniare şi circulare, *pas de deux*-ul[32] începe obligatoriu cu *adagio* şi se încheie prin *coda*, prim-soliştii au obligatoriu, fiecare, câte o variaţie distinctă, pentru a dansa împreună *coda* etc. Aşadar, *norma* din limbajul articulat o găsim şi aici. Deşi, interesant este că majoritatea coregrafilor moderni, precum Isadora Duncan, caută tocmai gestul prim al gestualităţii, anterior codificării estetice a mişcării, ceea ce ea ar numi *first movement,* considerându-se că mişcările corpului pot elibera involuntar procese subconştiente.[33]

Făcând o statistică referitoare la cantităţile *comunicării non-verbale*, Albert Mehrabian consideră că, din totalul mesajelor, aproximativ 7 % sunt verbale (numai cuvinte), 38 % sunt vocale (incluzând tonalitatea vocii, inflexiunea şi alte sunete gestuale), iar 55 % sunt mesaje non-verbale.[34] Ray Birdwhistell face şi el estimări similare în privinţa cantităţii comunicaţiilor non-verbale între oameni, fiind însă mai tranşant. După aprecierile sale, componentul verbal este sub 35 %, comunicările non-verbale reprezentând peste 65 %.[35]

Mai mult emoţională decât estetică, această artă, practicată la scară mare, îmbină elemente din cadrul tuturor artelor, pictură, muzică, teatru, poezie, dar

---

[30] Delia Suigan, *Simbolistica riturilor de trecere*, Editura Paideia, Bucureşti, 2006, p. 76.
[31] Vezi Martine Joly, *Introducere în analiza imaginii*, Editura All Educational, Bucureşti, 1998, p. 40.
[32] SDB, p. 51.
[33] N. Blanariu, *op. cit.*, p. 334.
[34] Allan Pease, *Limbajul trupului, cum pot fi citite gândurile altora din gesturile lor*, Editura Polimark, Bucureşti, 1993, p. 12.
[35] *Ibidem*, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

şi din sfera sportului, preluând elemente din gimnastica ritmică sau invers, inspirând pe gimnaşti. Poate că de aceea, am putea-o considera atât o artă, cât şi un sport. Este *artă*, pentru că, evident, are acel rol de a produce valori estetice, utilizând mijloace specifice, dar şi un sport, datorită efortului fizic practicat în mod constant, lucru neîntâlnit la celelalte discipline. În acest sens, menţionăm o remarcă pertinentă, adusă de Alexandru Iorga, care subliniază frumuseţea, dar şi dificultatea dansului, aflat la graniţa dintre artă şi sport: *„Un halterofil trebuie să ridice greutăţi... Şi toate antrenamentele lui sunt canalizate în acest sens. Un fotbalist sau un handbalist trebuie să fugă, să sară, să facă fente –, dar nu trebuie să ridice. Un gimnast îşi ridică propriul corp şi jonglează cu acesta, dar nu trebuie să ridice un alt corp. Un luptător trebuie să-şi învingă adversarul, dar nu trebuie să o facă pe ritm şi să-i zâmbească dulce."*[36] Oricât de dificilă ar fi mişcarea pe care o execută, trebuie să afişeze un zâmbet expresiv, indiferent câte răni are în poante sau cât efort depune.

Limbajul non-verbal, în care se încadrează şi dansul, poate spune mult mai mult decât cuvintele. Dacă prin cuvinte se poate ascunde ceea ce omul simte cu adevărat, gesturile îl trădează, subliniind adevărata faţă umană. *Gestul*, ca formă rudimentară a dansului, a evoluat de la un simplu ritual spre mişcarea teatrală, în prezent ajungându-se la o formă superioară a dansului cu *rol estetic*, găsindu-şi echivalentul în poezie. În interpretarea unei poezii, la fel ca şi în cea a unui dans, intervine *subiectivitatea*. Aşa cum cuvintele se adresează raţiunii, gesturile se adresează sufletului.

Dansul este un limbaj care poate fi înţeles în măsura în care i se cunoaşte alfabetul. La fel ca şi copiii, care învaţă mai întâi pe de rost cuvintele şi abia apoi încep să înţeleagă sensul cuvintelor, mulţi rămânem la acel stadiu infantil, în care învăţăm pe de rost paşii, fără a trece la aprofundarea şi înţelegerea acestora. Limbajul non-verbal, în care se încadrează şi dansul, poate spune mult mai mult decât cuvintele. Dacă prin cuvinte se poate ascunde ceea ce omul simte cu adevărat, gesturile îl trădează, arătându-i adevărata faţă umană sau neumană. Prin gesturi şi prin mişcările corpului ne exprimăm inconştient.

Limbajul non-verbal poate sprijini, contrazice sau chiar substitui comunicarea verbală. Mesajul non-verbal este cel mai apropiat de realitatea emitentului şi este cel căruia i se acordă, de către interlocutor, atenţia cea mai mare. Astfel, constatăm adesea că, deşi interlocutorul susţine că spune adevărul, noi „simţim" că el minte. Care este cel „de-al şaselea simţ", care receptionează informaţia ne-exprimată verbal de emitent ? Se consideră că femeile au acest „al şaselea simţ" mai bine dezvoltat decât bărbaţii. O explicaţie posibilă ar fi aceea că femeile sunt mai abile în interpretarea

---

[36] Al. Iorga, *Pagini din istoria baletului românesc*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

limbajelor non-verbale, având în gestica lor experienţa creşterii copiilor care, în primii ani de viaţă, comunică predominant prin limbaje non-verbale. O altă explicaţie posibilă ar fi aceea a dezvoltării acestei abilităţi pentru compensarea lipsei lor de forţă fizică. Dar, până când ştiinţa va descoperi acest „simţ" suplimentar, care intervine în procesul de comunicare, vom adopta imaginea omului cu cinci simţuri, care comunică predominant non-verbal şi, abia apoi, se exprimă prin cuvinte. El posedă deprinderile de interpretare a semnalelor venite de la aceste cinci simţuri, deprinderi care se dezvoltă pe tot parcursul vieţii, pe baza experienţei şi învăţării. Atunci când trebuie discutată o problemă importantă, este bine să se evite comunicarea prin telefon şi se preferă *comunicarea faţă în faţă*. Explicaţia este logică şi simplă: telefonul blochează comunicarea prin intermediul limbajului corpului şi, în acest fel, comunicarea devine incompletă şi, uneori, nesigură. Limbajul corpului contribuie la impactul comunicarii prin expresia feţei, mişcarea corpului (gesturile), forma şi poziţia corpului, aspectul general şi prin comunicarea tactilă.

Dacă privim limbajul ca un sistem de semne, atunci cuvântul este semnul pentru limbajul uman, iar paşii utilizaţi în dans reprezintă semnele pentru acesta din urmă. Semnele limbajului au întotdeauna valoare simbolică. După cum afirmă E. Coşeriu, *„sistemele de semne simbolice pe care le folosesc oamenii sunt destul de numeroase (...). Aşa se întâmplă, de exemplu, cu arta sub toate aspectele sale, de la muzică până la* ***dans****, cu gesturile, cu scrierea şi cu alte limbaje simbolice convenţionale, de la cel al florilor sau cel al cărţilor de joc, până la semnalele rutiere"*[37]. Însă, tot el menţionează că limbajul gestual şi, în special, al artei nu „se traduce" întocmai, ci poate fi interpretat prin intermediul limbajului vorbit, adică prin mijlocirea altui limbaj.

După concepţia lui Noverre, dansul, alături de poezie şi pictură, trebuie să fie o copie fidelă a frumuseţii naturii, ba chiar mai mult, un tablou frumos nu este decât o copie a naturii, dar un balet frumos este însăşi natura[38]. Acelaşi lucru îl spune şi E. Coşeriu, despre onomatopeele din limbajul uman care încearca să reproducă zgomote existente în natură. Cu toate acestea, s-a dovedit că omul nu poate reproduce exact ceea ce aude[39] şi ceea ce vede, nici prin sunete, nici prin mişcare. Putem vorbi mai degrabă de o interpretare, iar nu despre o reproducere întocmai. Ba, mai mult, unii cercetători consideră chiar că scrierea chineză veche, ideografică, reproducea iniţial gesturi şi poziţii ale corpului şi abia mai târziu a devenit convenţională[40]. Aşadar, copia fidelă a naturii ale loc şi în domeniul scrisului, dar, mai ales, subliniază

---

[37] Eugenio Coşeriu, *Introducere în lingvistică,* Editura Echinox, Cluj, 1999, p. 23.
[38] SDB., p. 36.
[39] *Ibidem*, p. 22.
[40] Lucia Wald, *Sisteme de comunicare umană*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1973, p. 165.

Scanned with OKEN Scanner

influenţa gestului asupra acestuia.

Dansul este un limbaj dincolo de cuvinte, căci acolo unde cuvintele nu mai sunt de ajuns, apare dansul. S-a pus întrebarea: ce a apărut mai înainte dansul, gestul sau sunetul ? Greu de dat un răspuns, dar dacă ne gândim că atunci când se naşte un copil, mai întâi se mişcă, după care trage primul ţipăt, tindem să credem că dansul, mişcarea are întâietate. Mişcarea, după cum ne-ar plăcea să credem, pentru că aceasta este *forma cea mai simplă* din care este compus dansul. Limbajul gesturilor a evoluat treptat spre dans, gesturi executate ritmic în sunetul tobelor. Delia Suiogat menţionează în acest sens: *„Gestul, mimica, **dansul** au fost formele primare de comunicare, dar, în acelaşi timp, forme totale de comunicare. Aceste tipuri de limbaje non verbale fac parte din codul simbolic de adâncime. Dansul, cu formele sale particulare pentru fiecare tip de cultură în parte, poate fi un exemplu concludent pentru susţinerea afirmaţiilor de mai sus".*[41]

Limbajul gestual, la fel ca şi cel verbal, se ghidează după anumite norme ce trebuie respectate în funcţie de epocă, comunitate. Limbajul poate fi privit şi ca o activitate creatoare. Dansatorul utilizează mereu noi paşi, în acord cu sensibilitatea sa şi cu ceea ce vrea să transmită. Şi în limbajul poetic, se observă aceeaşi activitate creatoare, aceeaşi dorinţă a autorului de a descoperi mereu noi rime, noi asocieri de cuvinte, noi forme expresive. Există o ierarhie după structura *sistem-normă-manifestare*[42], care apare atât în limbajul articulat, cât şi în limbajul gestic, recomandându-se respectarea cu stricteţe a normelor. Aşadar, în dansul latino-american există moduri de execuţie a paşilor după un tipar ce trebuie respectat, în dansul clasic tehnica *en-dehors* nu poate fi înlocuită nici ea cu cea *en dedans*. S-a încercat înlăturarea acesteia de către Vaslav Nijinski, în perioada când baletul rus influenţa profund lumea dansului european, dar acţiunea s-a soldat cu un eşec, şi datorită faptului că se forţau picioarelor dansatorului, şi pentru că, din punct de vedere estetic, întregul spectacol avea de suferit[43], căci *„**baletul** bine compus este o pictura vie a pasiunilor, moravurilor, obiceiurilor, ceremoniilor şi costumelor tuturor popoarelor de pe pământ. În consecinţă, trebuie să fie în toate genurile pantomime şi, adresându-se ochilor, trebuie să vorbească sufletului".*[44]

Dansul este o „poezie în mişcare", în care funcţia expresivă se manifestă pe deplin. Dacă limba se foloseşte de cuvinte, dansul operează cu semne şi simboluri. Deşi există o serie de limbaje adiacente acestuia, precum pictura, sculptura, teatrul, filmul, muzica, doar în dans fiinţa umană este implicată în totalitate cu trupul, sufletul şi raţiunea. Dacă ţinem cont că există semne aşa-zis *naturale*, spontane, meştenite, expresii ale emoţiilor, care sunt asemănătoare

---

[41] Delia Suiogan, *Simbolica riturilor de trecere*, Editura Paideia, Bucureşti, 2006, p. 76.
[42] Lucia Wald, *op. cit.*, p. 157.
[43] Vezi IB, p. 135.
[44] SDB, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

tuturor culturilor, şi *semne convenţionale*[45], comparabile cu limbajul sonor, putem identifica prima grupă ca fiind predilectă dansului, un mod de transmitere a stărilor afective, căci dansul are avantajul de a fi şi internaţional. Chiar Plutarh spunea că baletul este o *„conversaţie mută"*[46], o pictură elocventă, vie, care se exprimă prin mişcări, figuri şi gesturi, iar abatele De Pure definea baletul ca fiind *„o reprezentaţie mută, în care gesturile şi mişcările comunică ceea ce s-ar putea spune prin cuvinte"*[47].

O afirmaţie demnă de remarcat în acest sens se regăseşte în *Scrisorile* lui Noverre, unul dintre cei mai reprezentativi reformatori ai dansului clasic, unde îşi exprimă punctele de vedere în celebrele sale scrisori adresate către Voltaire: *„Pe obrazul omului se imprimă pasiunile, emoţiile şi afecţiunile, pe trăsăturile lui se înscriu, pe rând, liniştea, agitaţia, plăcerea, durerea, teama şi speranţa. Expresia acestuia este de o sută de ori mai animată şi mai precisă decât a celui mai vehement discurs".*[48]

Amintim faptul că, o bună perioadă de timp, dansul era completat de dialoguri, recitări, poezii, pentru a-l ajuta pe spectator să înţeleagă întregul spectacol. Sfântul Augustin însuşi, vorbind despre balete, spune (p. 71) că este necesar să fie aşezat pe marginea scenei un om, care explică cu voce tare acţiunea dansată. Cuvintele în dans ar fi asemenea desenelor copiilor, care desenau pe unul dintre părinţi şi scriau deasupra planşei *mama*, respectiv *tata*, pentru că alfel ar fi fost greu, pentru cei din jur, să descopere despre cine este vorba, într-atât de imperfectă era imitaţia. Treptat, însă, un balet de valoare putea să se lipsească de cuvinte, ba mai mult, cuvintele răceau acţiunea şi slăbeau interesul. Cuvintele nu îşi vor mai avea rostul în cadrul spectacolelor de dans, deoarece totul va vorbi, mişcările vor fi frazele, gesturile vor fi ele însele cuvintele, dansatorul va fi emiţătorul, spectatorul va fi receptorul, iar scena va fi canalul prin care se desfăşoară comunicarea.

Dansurile au, în prezent, avantajul de a fi înţelese de toată lumea, indiferent de colţul geografic, dar, totuşi, interpretate de fiecare participant în manieră diferită, şi asta pentru că modul de trai şi cultura îşi pun amprenta asupra gândirii unei naţiuni. La fel şi în cadrul acestei naţiuni, fiecare individ este un *unicum* care va vedea lucrurile diferit faţă de conaţionalii săi. Trebuie să menţionăm că lingvistica nu se ocupă de toate aceste limbaje, ci doar de limbajul articulat.[49]

Limbajul, arta, religia sunt activităţi creatoare, culturale şi spirituale. Ele fac parte din aşa-numitele ştiinţe ale culturii sau ştiinţe umaniste, care au în

---

[45] Ioana Antoniu, *op. cit.*, p. 50.
[46] SDB, p. 73.
[47] Michel de Pure, abbé, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, 1668, apud IB, p. 52.
[48] SDB, Scrisoarea IX, p. 94.
[49] Semiologia (sau semiotica) este cea care le cuprinde pe toate celelalte.

Scanned with OKEN Scanner

vedere obiectele create liber de om. După cum afirma E. Coşeriu[50], arta se află printre acele obiecte care se află în atingere cu limbajul şi care au trăsături comune cu acesta din urmă. Astfel că arta se caracterizează prin expresivitate, asemenea limbajului. Limbajul prezintă două aspecte, şi anume, limbajul spune, numeşte lucrurile, iar al doilea aspect este acela că limbajul este întotdeauna intersubiectiv. *Şi alte activităţi spun, poate, într-un fel, ce sunt lucrurile sau chiar creează obiecte, precum* ***arta****, dar nu au caracterul intersubiectiv originar, nu se prezintă ca vorbire dialogată, ca mod de a comunica unii cu alţii*[51], conchide Coşeriu.

Spre deosebire de celelalte arte, dansul este, poate, singurul care nu are nevoie de obiecte exterioare pentru a se manifesta. Dansul, ca produs al imaginaţiei coregrafului, pare că ar veni din ceea ce a acumulat în inima sa, organul cel mai ascuns şi mai afectuos din noi.

Dacă pictorul are nevoie de pensulă şi culori, dacă sculptorul are nevoie de daltă, pentru a scoate la lumină frumuseţea artistică, dansatorul este singurul care nu are nevoie de elemente de acest fel, însă, din păcate, creaţia lui se uită cel mai repede, ceea ce rămâne, totuşi, este senzaţia pe care, mai uşor sau mai greu, o poate uita un spectator.

Comunicarea non-verbală foloseşte trei elemente importante care, la rândul lor, conţin alte elemente adiacene. În primul rând, cel mai important dintre acestea şi primul în ordinea semnificaţiei lor este *corpul,* cu trăsăturile sale particulare, precum şi cu mişcările sale. Următoarele elemente ar fi: *vestimentaţia, machiajul* şi, în final, *mişcările efective,* şi plasarea în spaţiu a individului, respectiv a dansatorului. Unii numesc această schemă a non verbalului: triada *gestural-proxemic-vestimentară.*[52] Fiecare dintre acestea sporesc expresivitatea dansului şi intensitatea cu care spectatorul urmăreşte fiecare mişcare a celui ce execută mişcarea.

Înţelegem gesturile semenilor noştri ca şi cum am cunoaşte foarte bine un anumit cod sau alfabet, care ne ajută să le descifrăm, deşi nimeni nu a scris nimic despre el. Toţi îl înţeleg, dar nimeni nu poate să spună cum l-am dobândit. Interesant este că şi un copil simte când un părinte este supărat sau este trist, decodificând tocmai semnalele non-verbale, ceea ce ne face să credem că ar fi ceva înnăscut ce ţine de fiinţa noastră. *„Fiecare gest este asemenea unui cuvânt, iar un cuvânt poate avea mai multe înţelesuri. Perspicace este acel om care poate citi „propoziţiile" trupului"* (Allan Pease). Nu de puţine ori, copiii încep a plânge, aparent fără motiv, tocmai când părinţii au mai multă treabă, sunt mai stresaţi, sunt supăraţi, toate acestea ţinând de latura non-verbală a omului ce aparţine, după cum am văzut, şi nou-născuţilor.

---

[50] Eugen Coşeriu, *Prelegeri şi conferinţe (1992-1993)*, Iaşi, cap. *Filozofia limbajului*, p. 9.
[51] *Ibidem*, p. 10.
[52] Felicia Dumas, *Gest şi expresie în liturghia ortodoxă*, Iaşi, Institutul European, 2000, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

Plecând de la faptul că societăţile primitive şi triburile izolate, care încă se găsesc în număr mare pe continentul african, american sau australian, posedau anumite tehnici ale mişcării, care îi diferenţiau de celelate triburi, în societăţile evaluate există o tendinţă de uniformizare şi de preluare a elementelor străine, încât mesajul se pierde sau devine mai greu de receptat şi de descifrat. Unii consideră că gesticulatul, care însoţeşte vorbirea, a îngreunat şi mai mult descifrarea gesturilor arhaice, a căror semnificaţie s-a pierdut cu fiecare generaţie care a trecut.

În cadrul dansului, putem vorbi *de comunicare expresivă,* prin care se exprimă sentimentele şi emoţiile extrem de complexe şi de bogate (spre exemplu, braţele deschise, opuse braţelor încrucişate, reprezintă un semn de primire, de încuviinţare, de întâmpinare; de asemenea, palma dreaptă întinsă în faţă este semn de refuz, mişcările în care capul este aplecat în faţă este semn de tristeţe, de supărare, de melancolie, capul aplecat spre spate este semn de mândrie, îngâmfare, hotărâre, demnitate), şi *comunicarea simbolică,* prin care un gest substituie un element din lumea exterioară (de exemplu, capul aplecat pe o parte şi cu amblele mâini sub el reprezintă somnul, manifestarea dorinţei de a dormi).

În cadrul gesturilor teatrale, *mimica* este extrem de importantă. Dacă a existat o perioadă în care dansatorii foloseau măşti groteşti, în spatele cărora se puteau ascunde persoane neimplicate în actul pantomimic, totul uniformizându-se[53], acum, mimica facială este cea care aduce oamenii la un spectacol. A vedea în ce măsură un dansator sau un artist, indiferent de ce gen ar fi el, reuşeşte să se transpună în actul artistic, reprezintă adevăratul succes şi motivul pentru care spectatorii plătesc biletul. Prin eliberarea de mască, fiecare dansator va transmite ceva, totul va vorbi, *„fiecare mişcare va fi o frază"*[54].

P. Oleron distinge trei categorii de *gesturi,* în funcţie de cele trei procedee de bază pe care ele sunt construite: *indicare, imitare, acomodare.* Gesturile *indicale*[55] sunt cele mai vechi şi primitive, specifice copiilor care, până la un moment dat, doar de acesta dispun, *gesturile imitative* folosite în reproducerea sau crearea aluziei la ceva, schiţând diferite obiecte, acţiuni, şi *gesturile acomodante,* reacţii la anumite situaţii. Se adaugă la acestea gesturile *simbolice,* în care un gest substituie o noţiune din lumea reală. Este adevărat cu nu toate gesturile au caracter universal şi nu toate sunt uşor de înţeles. Cele mai accesibile sunt gesturile indicatoare şi imitative, gesturile simbolice variind de la o cultură la alta, cu toate acestea, dansul rămâne un limbaj ce poate fi înţeles, indiferent dacă persoana aparţine unui spaţiu geografic sau altul.

Gesturile, ca forme rudimentare ale dansului, se întâlnesc şi la animale, fiind purtătoare de semnale, dansul însă este forma supremă a expresivităţii

---

[53] SDB, p. 100.
[54] SDB, p. 72.
[55] Lucia Wald, *Sisteme de comunicare umană*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1973, p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

artistice ce nu o întâlnim decât la om. Dansul este, poate, modalitatea estetică profundă de a suplini limbajul sonor şi printre puţinele în care cuvântul nu i-ar stinge din farmec. Acesta posedă un grad mai mare de universalitate decât cel la verbal, fiind recunoscut încă din vechime. Chiar din Antichitate, Quintilian considera gesturile ca o *limbă universală*[56].

În raport cu gradul de afectivitate care se întâlneşte în comunicare, putem observa că gesturile sunt folosite diferit. Dacă, la adulţi şi la popoarele civilizate, gesturile sunt mai puţine, la copii şi la popoarele primitive, ele au o frecvenţă şi o importanţă de netăgăduit. Acest lucru ne ajută să căutăm sensurile unor mişcări încă din Antichitate, când dansul avea un loc privilegiat, grecii având obligaţia de a studia dansul în şcoli speciale. Acesta era un mijloc de exprimare atât de firesc omului, încât vestitul muzicolog german Curt Sachs crede că dansul *„ar sta la originea tuturor artelor"*.[57]

Limbajul articulat şi cel gestual sunt principalele sisteme de comunicare umană, primul fiind structurat în jurul senzaţiilor auditive, celălalt în jurul senzaţiilor vizuale. Ambele s-au dezvoltat concomitent. Modul de exprimare al omului primitiv se făcea atât prin gesturi, cât şi prin voce. De la gest la mişcarea teatrală nu a fost decât un pas, tocmai datorită naturaleţii cu care a apărut. Bucuria era mai uşor de manifestat prin mişcarea corporală, decât prin limbajul sonor. Un alt avantaj, care a contribuit la dezvoltarea şi apariţia dansului, l-a prezentat faptul că omul nu poate produce două cuvinte în acelaşi timp, pe când în dans se pot produce concomitent două mişcări, ochiul percepând în ansamblu o multitudine de semne, fiecare cu semnificaţia sa.

Modul în care interacţionează partenerii de dans poate transmite o anumită stare de fapt, la fel cum se întâmplă în viaţa curentă şi pe care, deşi nu mulţi o cunosc, toţi o pot interpreta. Astfel, dacă doi dansatori se află în zona intimă (0-45 cm) sau cea personală (46 cm-1,22 m), este clar o apropiere, este un semnal, fie a faptului că cei doi se cunosc, au o legătură emoţională puternică, fie este percepută ca o agresiune, fie ca o invazie a teritoriului celuilalt. La polul opus se află zona socială (1,22 m-3,5 m) şi cea publică (peste 3,5 m),[58] ce surprinde răceala, indiferenţa, poziţia socială diferită a celor doi etc. Coregraful şi dansatorul cu siguranţă trebuie să cunoască aceste semnale şi să le utilizeze ca atare.

Rudolf Laban consideră că *„şi un **solo** de dans constituie, în realitate, un dialog între doi poli ai unei singure individualităţi. Dualitatea acestori poli devine vizibilă prin mişcări ce reprezintă tensiunile interioare"*.[59] Dualitatea

---

[56] *Ibidem*, p. 128.

[57] Curt Sachs, *Eine Weltgheschichte des Tanzes*, Berlin, Reimer, 1933, p. 144, *apud* T. Urseanu, I. Ianegic, *Istoria baletului*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967, p. 29.

[58] Allan Pease, *op. cit.*, p. 34.

[59] Cf. R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, Actes Sud, 1994, p. 22, apud N. Blanariu, *op. cit.*, p. 224.

Scanned with OKEN Scanner

emoţiilor putând fi reprezentată nu numai printr-o dualitate *actanţială*, ci chiar printr-una *actorială*. Grotowski menţionează şi el un dialog cu corpul sau poate între părţile corpului, când, de pildă, *„mâna vorbeşte piciorului"*[60]. Gestul, mişcarea şi mimica pot fi decodificate în măsura în care un semn este echivalentul unui lucru din realitatea cotidiană. Semnele, pe care participantul la actul ritualic le săvârşeşte, sunt forme de manifestare prin care omul participă la armonia universală.

Se pare că există o *forţă ascunsă*[61] a gestului, care poate depăşi modul propriu de înţelegere, tocmai datorită dorinţei nemăsurate a omului de a intra în legătură cu divinitatea şi cu natura înconjurătoate, cu tot ceea ce presupune ea. Cuvintele, se pare, nu erau suficient de expresive şi de bogate, pentru a cuprinde tot ceea ce avea omul de reliefat, astfel că mişcările ritmate erau mai potrivite pentru a indica diversele stări umane. Treptat, s-a ajuns la un adevărat sistem cu reguli proprii de manifestare.

În cultura creştină, trupul este cel care se află la originea căderii în păcat şi, de aceea, el nu beneficiază de atenţie decât în relaţie cu sufletul. Această strânsă legătură între trup şi suflet ne face să credem că dansul este mijlocul cel mai la îndemână, care permite sufletului să se manifeste în modul cel mai deplin. Există, în această direcţie, două tipuri de atitudini privind trupul şi anume: o *atitudine negativă*, prin care acesta ar fi cauza tuturor relelor, şi una *pozitivă*, prin care acesta ajută sufletul să se desăvârşească, căci corpul vorbeşte, trăieşte. Dansul devine un limbaj în măsura în care observarea proceselor se desfăşoară *live*.

În dans, mâinile au un rol evident, existând chiar un *limbaj al mâinilor*[62] care oferă foarte multe informaţii, mai ales dacă persoana respectivă nu apelează la cuvinte, chiar şi atunci când faţa dansatorului nu se vede prea bine sau de pe chipul său nu percepem îndeajuns reacţiile. Putem vorbi de gesturi mari şi de gesturi mici. Când sunt executate liniştit, mişcările ample au grandoare şi sunt înţelese până departe. Dacă mişcarea este executată repede, acelaşi gest este expresia nestăpânirii, însufleţirii. H. Strehle[63] afirmă că mişcările ample executate în linişte par impunătoare, iar cele executate cu voiciune provoacă numai nelinişte şi confuzie. Gesturi ample ajută la scoaterea în evidenţă a unor trăiri de nestăpânit. Mişcările mici nu sunt indicate în spectacolele care se ţin în săli de spectacol grandioase şi asta pentru că cel din ultimul rând va percepe mai greu mişcările mărunte. Ele sunt indicate, în special, pentru sălile mici sau pentru dansul colectiv.

---

[60] Cf. J. Grotowski, *Vers un théâter pauvre*, apud Cl. Pujade Renaud, *Expression corporelle. Langage du silence*, p. 66, apud N. Blanariu, *op. cit.*, p. 225.
[61] Delia Suiogan, *op. cit.*, p. 193.
[62] Vera F. Birkenbihl, *Semnalele corpului, cum să înţelegem limbajul corpului*, Editura Gemma Pres, 1999, p. 126.
[63] H. Strehle, *Mienen, Gesten und Gebärnen: Analyse des Gebarens*, München, 1996, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

Amploarea gesturilor îşi găseşte echivalet în intensitatea şi variaţiile vocii pe care le foloseşte locutorul, pentru ca mesajul său să aibă efectul scontat.

Chiar omul culturilor arhaice se folosea de gesturi magice, pentru a comunica cu întregul Cosmos şi nu le considera un simplu set de norme, dansul ritualic apărând din intenţia de comunicare. Chiar astăzi, simbolismul unor gesturi, al unor cuvinte, obiecte face trimitere la ceremonii ritualice specifice unei gândiri mitice. Unii cercetători consideră chiar că *„primitivii vorbesc şi gândesc prin mâini"*[64]. Există deosebiri fundamentale între albi, negri sau orientali în ceea ce priveşte dansul corpului. Unele dintre semnale sunt universal valabile, iar altele sunt genetice. Cu toate acestea, asemenea semnale nu pot fi catalogate clar, încât decodarea lor este dificilă.

Dansatorul se poate compara cu un pictor ce recreează mereu noi opere de artă, fără a se putea repeta, fiind totodată un emiţător care nu aşteaptă din partea receptorului vreun semnal, până în momentul în care spectacolul se termină. *„Un **balet** este un tablou, scena este pânza, mişcările mecanice ale figuranţilor sunt culorile, fizionomia lor este, dacă mă pot exprima astfel, penelul, ansamblul şi vivacitatea scenelor, muzica special aleasă, decorurile şi costumele sunt coloritul său, în sfârşit, maestrul de balet este pictorul"*[65]. Această definiţie este asemănătore cu aceea dată de E. Coşeriu asupra sistemului: sistemul nu impune mai multe limite decât îi impun unui pictor pânza şi culorile: pictorul nu poate depăşi spaţiul pânzei şi nici culorile care nu se potrivesc, dar, cu toate acestea, libertatea expresivă a pictorului este nelimitată în limitele pânzei şi ale utilizării culorilor. Mai exact, atât pentru E. Coşeriu, cât şi pentru J. G. Noverre, „pictorul" reprezintă vorbitorul, emiţătorul, respectiv maestrul de balet, care guvernează totul după propria voinţă, într-un spaţiu bine delimitat, care se formează ca un univers aparte.

Însă, dacă un tablou rămâne vizibil atât pentru generaţiile din timpul cărora a fost creat, cât şi după, despre mişcare şi despre sunet nu putem spune acelaşi lucru. Acestea din urmă „trăiesc" pentru o clipă, doar în momentul producerii lor. ***Artistul,*** după cum afirmă Noverre, *„are de trecut mai multe obstacole decât în celelalte arte; pensula şi culorile nu sunt în mâna sa; tablourile sale trebuie să fie variate şi nu durează decât un moment".*[66]

În *Introducere în analiza imaginii,* găsim o comparaţie ce stabileşte foarte clar relaţia dintre cuvânt şi imaginea vizuală: *„Cuvântul şi imaginea sunt ca scaunul şi masa, dacă vrei să te aşezi la masă, ai nevoie de amândouă."*[67] Imaginile vizuale şi cuvintele se completează reciproc, au nevoie unele de celelalte pentru a funcţiona, pentru a fi eficace. Totuşi, în cazul unui dans, acceptăm intervenţia cuvântului ca o simplă interpretare a artei şi nu ca pe o

---

[64] Lucia Wald, *op. cit.*, p. 133.
[65] SDB., Scrisoarea I, p. 35.
[66] *Ibidem*, p. 35.
[67] Martine Joly, *Introducere în analiza imaginii,* Bucureşti, Editura All, 1998, p. 37.

Scanned with OKEN Scanner

intervenţie purtătoare a unei informaţii, căci dansul vorbeşte de la sine şi nu are nevoie de completări. Trebuie ţinut cont că imaginile, gesturile au fost primele modalităţi de comunicare umană. Fiecare dintre noi avem în minte anumite scheme şi reprezentări universale, datorate experienţei comune oamenilor, care ne ajută în receptarea mesajului artistic. Poate că este mult spus – înţelegere –, căci mulţi dintre noi putem doar percepe un mesaj fără a-l şi înţelege, mai ales atunci când este unul artistic, vizual. Putem doar ghici sau interpreta ce a vrut emiţătorul să transmită, ne putem apropia de mesajul transmis, dar poate că nu am descifrat toate subtilităţile acestuia. Ceea ce rămâne este ideea per ansamblu şi nu o „traducere" întocmai. Imaginile se identifică până la un punct cu gesturile, dar acestea din urmă au şi o identitate proprie, pentru că imaginile pot fi doar statice, de aici rezultând complexitatea gestului.

De ce nu este numit dansul doar un limbaj gestual ? Pentru că ceea ce rămâne în minte, datorită importanţei văzului pentru subconştientul uman, este mai puternic decât gestul în sine. Ceea ce se vede trece ca o clipă, neavând avantajul picturii, ce rămâne mereu mărturie pentru pictorul care l-a creat, astfel că are, pe lângă acestă denumire (de *limbaj gestual*), şi pe cea de *limbaj vizual*. Dansul este un limbaj vizual întâi de toate şi nu doar gestual, pentru că mai întâi suntem văzuţi şi apoi, auziţi. Prima impresie despre un spectacol este puternic influenţată de modul cum se prezintă un dansator cu tot ceea ce înseamnă ţinută, graţie, mişcare, expresivitate, adică tot ce se citeşte pe chipul său ş.a. Gesturile sunt mişcări corporale purtătoare de semnificaţie comunicativă sau afectivă. Gesturile ar putea fi împărţite în două categorii, *gesturi efective*[68], ce ţin de membrele superioare şi inferioare (degete, gât, cap) şi *mimică* (mişcări ale muşchilor feţei). Mimica furnizează în mod continuu semnale precum: surprindere, satisfacţie, furie, spaimă, uimire, bucurie, tristeţe, încântare. Dacă urmărim doar liniile gurii şi ale sprâncenelor, descoperim nenumărate *stări afective*. Mobilitatea muşchilor feţei are tocmai acest important avantaj: de a transmite sentimente umane complexe ce nu se pot regăsi în aceeaşi proporţie la alte vietăţi. Tot mimica are avantajul de a masca, de a simula emoţii şi de a regla comunicarea. Punctul comun al diferitelor semnificaţii ale cuvântului – *imagine* – fie că vorbim de cele vizuale, mentale, virtuale, poate fi, înainte de toate, analogia, ceea care crează imaginea sau semnul.

De la Sfântul Augustin avem o clasificare a sistemelor de semne: *sisteme de semne auditive* ***(signa audibilia)***[69] (limbajul sonor, comunicarea prin sunete instrumentale) şi *sisteme de semne vizuale* ***(signa visibilia)*** (gesturile, scrierea, codul rutier). Aşadar, dansul se încadrează în cea de-a doua categorie, fiind

---

[68] A se vedea Gheorghe Ilie Fârte, *Comunicarea, o abordare praxiologică*, Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2004, p. 27.
[69] Lucia Wald, *op. cit.*, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

numit semn vizual şi nu gestual. Limbajul gesturilor este un sistem de semne vizuale. Semnele vizuale cuprind atât limbajul pictogramelor, limbajul artelor vizuale, limbajul vestimentaţiei, cât şi al mimicii şi al gesticii. Toate aceste semne au întotdeauna o semnificaţie secundă cu o funcţionalitate estetică.

Imaginile în mişcare au o mare putere de a pătrunde în subconştientul uman, ele rămânând necenzurate şi neconştientizate complet, de aceea, aşa cum demonstrează neuropsihologii, se realizează învăţarea în somn. Aceasta ar fi cauza şi pentru care televiziunea are o aşa de mare importanţă în modificarea modului de percepţie a lumii şi chiar în modelarea de caractere, din păcate de cele mai multe ori în sens negativ. Acest lucru se produce, fie că suntem de acord cu ceea ce vedem, fie că nu le aprobăm. Imaginile, odată văzute şi întipărite în subconştient, devin repere de judecată pentru faptele noastre ulterioare.

S-a demonstrat că imaginile în mişcare se deosebesc în mod categoric de cele statice, precum tablourile sau fotografiile, ele întipărindu-se adânc în conştient, prinzând rădăcini tot mai adânci în funcţie de intensitatea cu care le-am urmărit. Cercetările din domeniul psihologiei, antropologiei, sociologiei au demonstrat că, în adâncul minţii noastre, sunt depozitate toate experienţele vizuale (imagini, simboluri, arhetipuri, mituri), care ne pot influenţa şi defini întreaga noastră viaţă psihică. Chiar atunci când învăţăm, dacă am uitat o idee sau nu ne mai aducem aminte unele detalii, ce sunt necesare, de pildă, a fi scrise la un examen, apelăm la imaginea paginii care s-a întipărit în subconştientul nostru. Vom identifica aşezarea în pagină, dimensiunea, paragrafului şi conţinutul. *Gândirea vizuală*[70], cum a numit-o Paul Klee, e cea mai veche pe scara evoluţiei umane, fiind localizată la rădăcina creierului şi activând mai ales emisfera dreaptă, pe când centrele vorbirii şi scrisului se află în emisfera stângă.

Chiar şi în cadrul şcolilor, metodele vizuale sunt cele mai apreciate. Atunci când auzim vorbindu-se despre un autor, suntem atenţi într-o mai mică măsură decât atunci când ne sunt prezentate şi imagini din viaţa acelui scriitor. O imagine văzută, o experienţă trăită vor spune mai mult decât o explicaţie. Dacă, în bătălia pentru exprimarea ideilor, limbajul artei trebuie să-şi recunoască inferioritatea, de la punctul în care cuvintele nu mai pot explica unele aspecte, ele fiind depăşite de condiţia umană, arta completează ceea ce lipseşte, în maniera proprie. Imaginaţia este principala sursă de inspiraţie. *„**Arta** poate duce până la acea regiune unde cuvintele îşi pierd puterea, unde gândirea este depăşită în funcţionarea ei şi ameninţă să dispară."*[71]

Comunicarea prin imagine, adică prin gest şi mimică, a apărut cu mult

---

[70] Adina Nanu, *Comunicarea prin imagini*, Editura Vizual, 2002, p. 3.
[71] René Huyghe, *Puterea imaginii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 197, p. 151.

Scanned with OKEN Scanner

înainte de apariţia scrisului, ea era forma de manifestare care ajuta la înţelegerea şi receptarea mesajelor venite din partea unor triburi vecine. Acest lucru era benefic, ajutând la menţinerea unui climat paşnic între triburi diferite. Totuşi, o remarcă pertinentă a făcut Joly Martine, scoţând în evidenţă o particularitate deloc de neglijat a imaginii vizuale, aceea că nu este una discontinuă, cum este limba, care poate fi analizată în părţile ei componente, ci *„este o comunicare continuă"*,[72] care solicită imaginaţia şi asociaţiile mentale în interpretare. Pot vedea o imagine într-un moment, acordându-i diferite semnificaţii, iar după ani, revăzând acea imagine, să descoper noi semnificaţii adăugate sau chiar înlocuind pe cele anterioare.

Dar, asemeni pictorului, coregraful surprinde lumea în mod fragmentar, lume divizată în funcţie de originea, cultura, personalitatea, religia sa, iar deosebirea ar fi că el se foloseşte de simbolica gesturilor, a mişcărilor expresive mimico-pantomimice. Amintim faptul că gestul apare frecvent ca limbaj plastic şi în drama tradiţională chineză, pentru transmiterea replicilor.

Totuşi, dansul este şi comunicare, căci, dacă această comunicare nu s-ar realiza, atunci ar rămâne o simplă mişcare şi atât. Dacă dansul s-ar limita la ceea ce reprezintă plasticitate, fără a beneficia de o încărcătură emoţională, este clar că însăşi plasticitatea ei ar avea de suferit. Astfel, dansul, ca limbaj vizual, aparţine atât raţionalului, cât şi afectivităţii. Prin dans se confirmă teoria conform căreia simţim în noi pe celălalt atunci când comunicăm. A viziona un spectacol de dans şi a fi pătruns de ceea ce se întâmplă pe scenă înseamnă a experimenta pe altul în noi şi a simţi ce a vrut coregraful să transmită; astfel, suntem părtaşi, într-o măsură mai mare sau mai mică, la întregul proces al creaţiei artistice. Aşadar, *teoria intersubiectivităţii limbajului* se regăseşte şi aici. Este ca şi cum am pătrunde într-un univers întunecat până atunci, dar care se descoperă şi nouă cu cât mergem mai adânc cu „lumânarea aprinsă" în „tunelul", până atunci neexploatat, al lumii proprii artistului. Însă, ca majoritatea artelor vizuale, limbajul dansului nu are tendinţa de a limpezi lucrurile, ca în limbajul articulat. Aici, ambiguitatea apare frecvent, căci a pricepe nu înseamnă şi a înţelege, şi, de aici, caracterul ermetic şi unic al artelor. Acest caracter învăluit este şi acela care transmite cel mai mult, cu siguranţă că a vorbi despre ceva diminuează forma artistică sublimă, aducând-o într-o lume inproprie manifestării sale firești. Oricum, fiecare obiect din natură poate fi înţeles în mai multe feluri, fie de către artist, fie de către cel ce interpretează opera. Ar fi imposibil şi lipsit de farmec ca fiecare să redea aceeaşi semnificaţie operei de artă.

Schemele kinezico-posturale folosite în dans sunt *semne motivate* şi nu arbitrare[73]. Motivarea semnelor coregrafice de tip estetic nu exclude

---

[72] Joly Martine, *op. cit.*, p. 37.
[73] N. Blanariu, *op. cit.* 37.

Scanned with OKEN Scanner

polisemia lor de tip simbolic. Potrivit acesteia, polisemia poate fi soluţionată numai prin înscrierea semnelor într-un discurs, adică într-un context (socio-cultural) şi într-un context (de organizare sintagmatică a expresiei). Evident, polisemia în artă nu poate fi complet suprimată.

O afirmaţie pertinentă în acest sens face Gilbert Durand, care afirmă că *„**orice limbaj**, orice mod de discurs, orice vorbire **este traducere**”*[74], iar sensul este subiectiv, de o subiectivitate cel puţin transcendentă. *Inventivitatea* nu este cea a interpretului, ci a *lecturii*[75]. Spre deosebire de celelalte sisteme de semne vizuale, dansul este arta care nu se percepe doar cu ajutorul unui singur organ de simţ, şi anume al văzului, ci are avantajul de a fi acompaniat de cele mai multe ori de muzică, şi atunci, datorită rolului indispensabil al muzicii, putem observa că este perceput atât cu ajutorul văzului cât şi al auzului, necesitând o oarecare sensibilitate senzorială din partea receptorului. Noverre subliniază, la rândul său, că arta este un limbaj care nu este la îndemâna oricui, nu oricine poate să-l înţeleagă, însă *„este sublim, pentru că oricine poate să-l perceapă şi să-l simtă”*[76], baletele putând deveni adevărate *poeme*[77] dacă sunt bine create.

Complementaritatea imaginilor şi a cuvintelor rezidă din faptul că ele se completează reciproc. Imaginile dau naştere la cuvinte, iar cuvintele la imagini, într-un circuit fără sfârşit. Povestim ceva, folosindu-ne de cuvinte, în urma unor imagini pe care le-am văzut, şi ne creăm propriile imagini în urma a ceea ce am auzit, povestindu-se. Dacă cuvintele ne pot trimite pe un câmp periculos în funcţie de limba în care se utilizează, imaginile sunt mijloacele de expresie şi de comunicare, ce păstrează o legătură între cultura arhaică şi cea actuală, este forma prin care se păstrează nealterată realitatea străveche. Termenul de *imagine* este foarte complex, însemnând atât picturi rupestre, afişe, imagini mentale, imagini reprezentate prin dans, filme etc.[78]; cu toate acestea, cuvântul e perceput de toată lumea, în cel mai firesc mod, în funcţie de context, în cazul nostru, dansul ca imagine reprezentată artistic. O imagine vizuală, precum dansul, nu poate fi considerată adevărată sau falsă, ca în cazul limbajului verbal. Ea poate fi catalogată, nu în urma reprezentării sale, ci în urma comentariilor făcute pe marginea spectacolului.

Limbajul dansului şi al picturii au avantajul că sunt înţelese pretutindeni şi oriunde produc aceeaşi senzaţie de plăcere şi aceeaşi emoţie. Limbajul gesturilor, al mişcărilor, picturile şi sculpturile rupestre, care stau mărturie şi astăzi, au acţionat la fel de eficient ca şi limbajul vorbit. Omul a dorit mereu

---

[74] Gilbert Durand, *Figuri mitice şi chipuri ale operei*, Editura Nemira, Bucureşti, 1998, p. 54, apud Delia Suiogan, *op. cit.*, p. 26.
[75] *Ibidem*, p. 26.
[76] SDB, p. 116.
[77] SDB, p. 52.
[78] Vezi M. Joly, *op. cit.*, p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

să cunoască, dar şi să transmită mai mult prin orice mijloc pus la dispoziţie, nelimitându-se la cel verbal.

Imaginea este un semn figurativ care solicită receptorului diferite căi pentru interpretare, pornind de la elemente din lumea reală, solicită imaginarul, experienţa personală, asocieri de tot felul. Artistul creează o lume subiectivă care, deşi percepută vizual în mod identic de către receptori, totuşi, înţeleasă şi interpretată diferit de la individ la individ. Dansul nu este o imitaţie, ci el îşi caută un punct de plecare în realitatea imediată, transfigurând-o apoi după propria imaginaţie. René Huyghe[79] consideră că artistul pune întotdeauna în joc trei parteneri: *natura,* care îi oferă sursele de inspiraţie şi emoţiile artistice, *mijloacele de execuţie,* în cazul dansului paşii specifici fiecărui domeniu, şi *artistul,* care selectează elemente din primele două categorii potrivit cu propria sa sensibilitate.

Dacă am privi limbajul vizual din perspectiva axei sintagmatice şi paradigmatice a lui Ferdinand de Saussure, am distinge elementele de pe axa sintagmatică care se succed în *timp,* cum se întâmplă în cazul limbajului vorbit sau al imaginii în mişcare, şi cele paradigmatice, în *spaţiu*, ca în cazul limbajului scris sau al imaginii fixe. Mişcare şi vocea sunt două modalităţi prin care putem atrage atenţia interlocutorului. Privirea este mai solicitată pentru că mişcările sunt, în genere, multiple şi variate, şi, cu toate acestea, ne adresăm mai uşor privirii decât urechilor.

Societatea actuală a evoluat odată cu toate artele, încât afirmaţia lui Aristotel, cum că baletul trebuie să aibă, asemeni poeziei, două părţi diferite, pe care le numeşte *calitate* şi *cantitate*,[80] nu mai stă în picioare. Exigenţele sunt mai mari şi se cere îmbinarea calităţii cu cantitatea, căci ele nu trebuie tratate în mod diferit. Totuşi, dansurile care nu prezintă niciun subiect sunt simple divertismente.[81]

---

[79] René Huyghe, *op. cit.*, p. 8.
[80] SDB, p. 72.
[81] *Ibidem*, 74.

Scanned with OKEN Scanner

I.2 Notarea paşilor de dans

„Dansul este poezia piciorului".
John Dryden

Considerat un limbaj în adevăratul sens al cuvântului, dansul beneficiază şi el de un sistem de notare, asemenea limbajului articulat. Fiind, însă, un limbaj care utilizează toate părţile corpului, plecând de la cap şi ajungând până la picioare, mişcările putând fi executate concomitent, ele putându-se desfăşura atât pe verticală, cât şi pe orizontală, a făcut ca acesta să poată fi greu de transmis în mod explicit de la o generaţie la alta, mai ales scriptic.

Alexandru Dobrescu menţionează dificultăţile întâmpinate în încercarea sa de a nota cât mai clar termenii de dans. *„Mişcările **dansurilor** sunt foarte variate şi ele se execută în spaţiu înainte şi înapoi, la dreapta şi la stânga, în unele cazuri chiar şi în sus şi în jos, încât o perfectă sincronizare cu portativul de note muzicale ce urmează numai o singură direcţie, aceea a scrisului de la stânga spre dreapta, nu s-a putut face. Am fost nevoit, deci, a desemna portative speciale pentru mişcările paşilor, la citirea cărora va trebui să adoptăm cititul în toate direcţiile."*[82] Acesta poate ar fi elementul cheie care face marea deosebire dintre limbajul dansului şi limbajul articulat. Totuşi, specialiştii au încercat să facă notabil acest mod frumos de exprimare a propriilor pasiuni, sentimente.

Egiptenii reprezentau mişcările cu ajutorul hieroglifelor[83], la romani exista un sistem de notare a paşilor de dans, dar, în turburările produse de migraţia popoarelor, aceste notări s-au pierdut, încât considerăm că Marco Fabrizio Caroso da Sermoneta[84], în lucrarea *Ballarino*, din 1581[85], făcea prima încercare de a nota paşii de dans[86] pe un portativ de şase linii, deasupra celui muzical, cu ajutorul cerculeţelor şi cifrelor, dar, pentru că era greu de urmărit şi de descifrat, nu s-a mai folosit, dansul continuând să se transmită în mod direct, devenind tot mai neomogen. Au continuat să apară şi alte lucrări, precum cea a lui Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, din 1588, cu descrieri ale diverselor dansuri de epocă, cu un sistem de notare a paşilor de dans

---

[82] Alexandru L. Dobrescu, *Jocuri româneşti. Manual de dansuri naţionale*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1966, p. 15; cf. şi DTT, p. 8.
[83] EDPR, p. 8.
[84] Ovidiu Bîrlea, *Eseu despre dansul popular românesc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 7.
[85] Cf. EDPR, p. 7; *Labanotation*, p. 3.
[86] Deşi cf. SDB, p. 144, prima încercare de a nota paşii de dans îi aparţine lui Arbeau Thoinot, cu lucrarea *Orchésographie*, din anul 1588.

Scanned with OKEN Scanner

perfecţionat de Beauchamps (cf. SDB, p. 144; IB, p. 52), Cesare Negri (*Nuove inventione di Balli*, 1604) şi alţii. Iar în 1852, Arthur Saint Léon publică *Sténochorégraphie,* cu un sistem de notare paralel cu cel muzical, adoptat în 1891, de către Stepanov din Petersburg, sistem în care au fost scrise şi baletele lui Petipa[87].

În ţara noastră, însă, abia pe la începutul secolului al XX-lea, prin anii 1920-1930 (cf. DTT, p. 8; cf. şi EDPR, p. 8), începe promovarea dansului tradiţional ca mijloc de educaţie, când apar şi preocupările teoretice etnocoreologice. Alexandru Dobrescu a fost unul dinntre cei care s-au ocupat îndeaproape de cultivarea dansului tradiţional, între cele două războaie mondiale. Ceea ce conferă o notă distinctă contribuţiei sale, la promovarea dansurilor populare, constă în elaborarea unui sistem de notarie grafică a paşilor de dans, depăşind faza descriptivă, formând un instrument necesar demersului ştiinţific. Deşi paşii de dans sunt notaţi prin diferite semne, ritmul dansului lipseşte, fiind menţionată doar pauza de un timp.

Aproape concomitent cu acest demers, se află şi acela al lui Rudolf von Laban, creatorul *kinetografiei*, notaţie socotită astăzi internaţională. Din păcate, Al Doilea Război Mondial nu a permis îmbunătăţirea acestui demers, dar a reprezentat una din cele mai importante acţiuni ştiinţifice coreologice.

Specialiştii au făcut experimente timp de mai mulţi ani, pentru două sisteme de notare, unul *descriptiv,* iar celălalt *stenografic* (DTT, p. 8.). Primul utilizează, în general, schiţe şi desene, iar celălalt serveşte la notarea rapidă a dansurilor pe teren şi e folosit la analiza şi sistematizarea dansurilor. Vera Proca (DTT, p. 9), autoarea acestei notaţii, pentru a realiza o sincronizare cu valorile muzicale, întrebuinţează notele muzicale: *doime, pătrime, şaisprezecime*. Literele *D* şi *S* şi arată că mişcările piciorului respectiv se fac pe durata de pătrime, literele *d* şi *s*, se fac pe optime, iar *d/* şi *s/* se fac pe şaisprezecime. Literele *D*, cu baza dublată, şi *S/* marchează durata de doime. Cele mai uzuale valori ritmice pe care se desfăşoară dansul popular românesc sunt pătrimile şi optimile, foarte puţin şaisprezecimile, care se găsesc doar în jocul căluşeresc.

La Gheorghe Popescu-Judeţ[88], schiţa grafico-ritmică se realizează într-o altă manieră, folosindu-se de portativ, iar în colţul stâng al fiecărei măsuri se notează cifra care reprezintă numărul măsurilor părţilor din dans. Paşii de dans se scriu pe o linie punctată, trasată deasupra portativului, unde litera *D* reprezintă piciorul drept, iar litera *S* reprezintă piciorul stâng. Litera care prezintă piciorul activ e desenată mai gros, iar linia care reprezintă piciorul de sprijin e desenată mai subţire. Dacă se lucrează cu ambele picioare, ambele linii sunt groase, dacă literele sunt scrise deasupra liniei, înseamnă că

---

[87] *Labanotation*, p. 3.

[88] Gh. Popescu-Judeţ, *Jocuri populare româneşti*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1959, p. 5-12.

Scanned with OKEN Scanner

mişcarea se execută *în faţă*. Dacă ele sunt scrise pe linia punctată, mişcările sunt pe linia picioarelor, iar dacă sunt sub linia punctată, mişcările se execută *în spate*. Dacă apare semnul +, înseamnă că mişcarea este *pe loc*, iar dacă apare semnul >, înseamnă că paşii trebuie accentuaţi.

Zece ani mai târziu, Gh. Baciu[89] creează un nou sistem stenografic pentru notarea dansurilor populare. Noutatea acestuia constă în faptul că piciorul drept este notat cu ajutorul notelor muzicale: *doime, pătrime, optime, şaisprezecime* cu bara în sus, iar piciorul strâng, cu aceleaşi semne muzicale, dar cu bara în jos, fiecare dintre aceste mişcări având durata egală cu aceea muzicală. Când mişcarea este executată de ambele picioare deodată, pe acelaşi semn muzical şi coregrafic, apar atât codiţă în sus, cât şi codiţă în jos. Atunci când pasul se lungeşte cu încă jumătate din valoarea iniţială, pe lângă nota muzicală, se mai adaugă un punct. Pauzele sunt aceleaşi ca în sistemul muzical de notare. În 1969, a apărut un volum, semnat de Tita Sever şi Theodor Vasilescu, intitulat *Folclor coregrafic românesc* (cf. DTT, p. 10), în care era descris un nou sistem de notare coregrafică, ce avea rolul de a putea fi citit rapid de coregrafi sau specialişti, însă cu multe lacune şi acesta, ba chiar complicând sistemul mult mai simplu al Institutului de Folclor.

Astăzi avem un sistem coregrafic utilizabil, un sistem internaţional, unanim recunoscut de către coregrafi şi dansatori ca metodă modernă – *Labanotation,* Laban-Knust (1879-1958) –, folosit atât în America, cât şi în Europa, cu mici deosebiri, sistem care se foloseşte pentru notarea tuturor mişcărilor, chiar şi în gimnastica ritmică. La noi nu este foarte mult utilizat, mai ales în dansul popular românesc. Avantajul lui este că operează cu elemente multiple: timpul sau durata acţiunii, spaţiu, adică direcţia în care se efectuează, dinamică, partea corpului în mişcare, intensitate, şi constituie un mijloc de comunicare rapid. Acesta se citeşte pe verticală, de jos în sus, şi asta pentru că nu avem propriu-zis o linie de portativ, ca la celelate sisteme de notare enumerate, ci există trei linii verticale, paralele, care ar echivala cu poziţia corpului uman. Dacă linia mediană ar reprezenta o linie imaginară, care s-ar plasa la mijlocul corpului uman, liniile laterale ar corespunde părţilor din dreapta şi stânga corpului. Semnul de bază pe care îl utilizează nu este nota muzicală, ci un dreptunghi aşezat pe verticală, în care apare punctul, dacă se execută vreo mişcare: linie haşurată, dacă mişcarea se execută în sus, şi colorată în negru, dacă se execută în jos. Direcţia este arătată prin modificarea unui colţ, mai exact subţierea unei laturi a dreptunghiului. Încercarea coregrafilor de a face noi descoperiri în sistemul coregrafic a fost încetinită de înregistrărilor video care au diminuat cu mult interesul de a face un sistem de notare, deşi cei cu adevărat interesaţi apelează la el.

---

[89] Gh. Baciu, *Sistemul stenografic pentru notarea dansului*, Casa Centrală a Creaţiei Populare, Bucureşti, 1965, p. 3-46.

Scanned with OKEN Scanner

Cap.II Istoria dansului românesc

II.1 Originea dansului

Il modo piú diretto di vivere un mito, consisteva nel danzzarlo.[90]

Omul este singura fiinţă care îşi cercetează permanent trecutul său. Nu se mulţumeşte doar să-şi trăiască viaţa în prezent fără a-şi pune întrebări despre modul cum a ajuns în acest punct. Pe toate treptele evoluţiei sale, omul şi-a pus întrebări, adesea chinuitoare şi obsedante legate de proveniența sa în univers. Dacă luăm în consideraţie numai legendele populare şi mitologiile legate de apariţia lucrurilor, „facerea" omului şi a lumii sau dacă urmărim ideile filosofice, ştiinţifice şi religioase, putem observa aceeaşi preocupare pentru problema originilor omului şi a universului. André Leroi-Gourhan considera chiar că:*„omul este singura fiinţă din colţul nostru de univers dotată cu pasiunea căutării originii sale. Nevoia de căutare a originilor este într-atât de puternică, încât nu se poate numi o simplă curiozitate."* [91]

De la căutarea originii omului şi până la căutare începutului fiecărei activităţi, pentru înţelegerea modalităţii de evoluţie a lucrurilor, nu a fost decât un pas. Mereu s-a cercetat originea omului, a limbajului, a activităţilor artistice, a stării anterioare a mamiferelor, a medicinei, a sportului, a teatrului ş.a. În tradiţia creştină, se spune că omul aspiră la starea lui primordială, în care s-a aflat înainte de cădere, şi, de aceea, caută permanent să restabilească acea legătură iniţială, armonioasă cu întregul univers şi, implicit, cu divinitatea. Lucrul acesta nu se poate realiza prin cuvinte, ci prin gesturi, pentru că acestea sporesc misterul, prin acestea omul îşi dezvăluie adevărata sa fiinţă. Divinitatea însăşi, fiind învăluită de mister, este clar că legătura cu aceasta se face mai vârtos pe cale gestuală, iar acolo unde cuvintele nu pot răzbate, intervine dansul. Această explicaţie ar justifica şi dorinţa de cercetare permanentă a trecutului, dar şi căutarea originii dansului prin forma sa primitivă, gestul, ca modalitate de comunicare cu Marele Cosmos.

Putem observa vechimea acestuia, dar şi rolul pe care l-a avut dansul la formarea celorlalte două arte înrudite, muzica şi poezia, prin prezenţa cuvântului *cor*, care avea la origine, paradoxal, sensul de *dans*, căci *choros*, în limba greacă, înseamnă *dans*. La greci, *chóros* derivă din *chóra*,

---

[90] *„Modul cel mai direct de a trăi un mit consta în a-l dansa."*, v. *Il Grande Dizzionario enciclopedico utet*, vol. V, Unione Tipografico-Editrice Torinase, 1967, p. 899.

[91] André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 2 vol., Paris, Albin Michel, 1964-1965.

Scanned with OKEN Scanner

'bucurie'[92]. Acest termen provoacă şi o oarecare confuzie, prin permanenta întrebare: dansul sau muzica a apărut primul ? Ţinând cont că omul, încă de la naştere, se manifestă prin gest, am tinde să spunem că primul ar fi mai important, dar, dacă ne gândim că ritmul şi gestul sunt stâns legate între ele, răspunsul nu mai poate fi uşor identificat. Aproape toţi poeţii din perioada arhaică rosteau, dar şi dansau, versurile pe care le aclamau, însoţiţi permanent de un instrument muzical, precum chitara, flautul sau mandolina, provocând în jur o bucurie generală.

Dansul a apărut, se pare, înainte ca omul să înveţe a se exprima prin cuvinte, într-un mod absolut spontan, în urma unor evenimente, întâmplări, ce l-au făcut să se exteriorizeze într-un fel, şi care este cea mai bună modalitate de a face acest lucru, decât prin dans. Teama de fenomenele naturii, de astrele cereşti, de o forţă supremă ce îi guvernează, dorinţa de a primi protecţie din partea zeilor, toate acestea au constituit prilej pentru definirea expresiei corporale. Sub bătaia paşilor şi a salturilor executate, ei simt stăpânirea solului ca şi cum pământul le-ar aparţine dintotdeauna. La toate acestea se adaugă diversitatea *măştilor*, din ce în ce mai sugestiv compuse, îngrijit modelate, cu mare putere de expresie. Adăugăm acompaniamentul exaltat de voci şi instrumentele rudimentare care dădeau expresivitate dansului. Prin dans, primii dansatori considerau că pot atrage forţele ascunse ale universului în ajutor. Ei îşi puneau nădejdea că astfel vor primi ajutor la vânătoare, că vor avea o recoltă bogată, că vor fi apăraţi de primejdii. Asta, pentru că se simţeau ca făcând parte din Macrocosmos, o piesă din „marele puzzle" al naturii. Legătura omului cu natura era mult mai profundă în vechime decât în zilele noastre. Orice semn al naturii se interpreta de către om, aşadar, orice gest era la rândul lui interpretabil şi dirijat către o entitate superioară. În folclorul românesc, *dansul săbiilor* pare să fie şi el tot un ritual magic, de fecundaţie, pentru ca recolta să fie cât mai îmbelşugată.[93] Acelaşi rol îl au şi dansul *căluşarilor, drăgaica*[94], *paparudele*[95] ş.a. Se consideră că *dansurile animaliere* sunt cele mai vechi forme de dans, inventate de omul primitiv cu ocazia vânatului. Amintim, în acest sens, faptul că anumite triburi din Ceylon reprezentau scena de vânătoare, jucând-o. Jocul acţiona ca un rit de ieşire, prin care se face readaptare la viaţa cotidiană.[96] Căci, aşa cum spunea şi Delia Suiogan, *„toate actele de ritual şi ceremonial au la baza lor mascarea unor situaţii conflictuale care se cer anulate. Conflictul se construieşte în jurul*

---

[92] cf. IB, p. 16.
[93] T. Urseanu, I. Ianegic, L. Ionescu, *Istoria baletului*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 14.
[94] DTM, p. 149.
[95] DTM, p. 364.
[96] Gerhard Adler, *Etudes de psychologie jungiènne*, Geneva, 1957, p. 103, apud Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 182.

Scanned with OKEN Scanner

unei lupte simbolice"[97].

Dacă, la început, omul nu înţelegea natura şi, de aceea, era dezorientat, simţea că depinde de o forţă superioară, neînţeleasă, treptat, când a putut citi semnele naturii, a început să manifeste bucurie în mişcările ritmice ale corpului. Mişcările în cerc, executate rigid fără posibilitatea dansatorilor de a se privi unul pe celălalt, datorită regulilor implacabile ale totemului, se schimbă treptat. Participanţii încep a se privi, dansul „unul către altul" îl înlocuieşte pe acel „toţi pentru unul", căci *frica* este înlocuită cu *bucuria.* Acum începe o preocupare constantă pentru estetic, pentru expresivitate. Acesta ar putea fi momentul în care putem vorbi despre artă. *„**Dansul**, născut din procesul muncii şi practica magică, fie ca pregătire de vânătoare, fie ca stimulare la rodire a pământului, n-a încetat să devină satisfacţie estetică decât târziu, când omul s-a debarasat de frică".*[98]

Faptul că, în dansul cu scopuri magice, nu exista o plăcere pentru execuţia în sine o dovedesc poziţia rotunjită a spatelui, privirea încărcată de teamă îndreptată spre pământ, vârfurile picioarelor îndreptate spre interiorul cercului şi, bineînţeles, lipsa de iniţiativă în schimbarea unor mişcări mult prea rigide. De aceeşi rigiditate a dansului magic ţine şi obiceiul, practicat în Oceania, de a arunca cu săgeţi, de către bătrânii tribului, în cei care nu executau corect paşii de dans.[99]

Folclorul brazilian ne relatează cum oamenii din Epoca Neolitică au simţit *„dansul ca pe o forţă a naturii"*[100] care izvorăşte din propriul corp, întocmai ca viaţa însăşi[101]. Acesta spune că oamenii, mergând la vânătoare într-o pădure deasă, au trecut printr-o poiană în mijlocul căreia se afla un copac înfrunzit şi care se mişca în bătaia vântului, antrenându-i şi pe aceştia la dans. Această legendă ar explica naturaleţea dansului. Putem fi sceptici în privinţa acestei legende, căci, dacă omului i-a fost uşor să urmărească o anumită ritmicitate în mişcările frunzele, cu atât mai lesne i-ar fi fost să observe mişcarea apei, ritmicitatea paşilor, bătăile inimii ş.a., deci aceasta rămâne o legendă şi atât, cu un grad mic de credibilitate.

În mitologia greacă există o altă legendă despre apariţia dansului. Se spune că, la naşterea lui Zeus, pentru a nu fi devorat de tatăl său, Cronos, mama lui, Rheea, îl ascunsese într-o peşteră. Ca să-i acopere ţipetele, îi aşezase la intrare pe cureţi, semizei războinici, ce aveau rolul de a face zgomot, să danseze, să bată în scuturi cu lăncile, să cânte foarte tare, pentru a-l deruta pe tatăl tiran.[102]

---

[97] Delia Suiogan, *op. cit.*, p. 246.
[98] *Ibidem*, p. 14.
[99] Doina Ferenţ, *op. cit.*, p. 14.
[100] Vezi IB, cap. I.
[101] cf. IB, p. 11.
[102] *Ibidem*, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a putea vorbi despre terminologie şi pentru a prezenta diferite aspecte legate de dans, e necesară cunoaşterea originii şi evoluţiei lui, etapele care au contribuit la dezvoltarea sa. Este aproape imposibil să stabilim o dată fixă a apariţiei dansului, lucru pe care, de altfel, nici nu îl urmărim, ceea ce dorim este o încercare de a fixa *cadrul* favorabil apariţiei şi dezvoltării sale, precum şi al primelor sale forme de manifestare. Pentru a face acest lucru trebuie, în primul rând, să delimităm termenul *dans* de termenul *balet*.

Este singura artă care nu se găseşte nicăieri fixată într-un document extern, ca poezia, artele plastice sau muzica. Ea se poate caracteriza prin *oralitate*, lucru care face foarte greu de identificat într-un anumit cadru istoric. Valentin Parnac[103] ne îndeamnă să nu căutăm departe în timp originile dansului, căci omul îl are în piele, omul are nevoie de dans pentru a-şi consuma forţele de muncă, de luptă, de aderare. El consideră că dansul se află şi în plăcere, şi în muncă, el este în petreceri şi funeralii, este „divinitate şi infern", „închisoare şi eliberare".

W. Worringer vorbeşte despre o *voinţă de artă* [104] sau o *voinţă artistică absolută*, care există în fiecare individ, într-o formă mai mult sau mai puţin accentuată, care a fost factorul declanşator de creaţie. Fiecare om posedă un imbold de a plăsmui obiecte, care să satisfacă simţul său estetic, dar şi unul care să-l conducă spre abstracţie. *Intropatia* şi *abstracţia* sunt cele două tendinţe ale spiritului uman care, deşi aparent distincte, pot coexista în firea umană. Se consideră că acest simţ artistic nu are a face cu nivelul de cultură. Dacă ne gândim la desenele din peşterile clar-obscure ale oamenilor primitivi, care scrijelau figuri geometrice, animale, sau chiar oameni şi zonele noastre de munte, unde găsim scrijelate pe piatră nume de persoane, data la care au trecut pe acolo ş.a, ne vom da seama că dorinţa de reprezentare a existat dintotdeauna, cu deosebirea că, la început, figurile ţineau locul scrisului. De la abstracţie la intropatie nu poate fi decât un pas. Semnificativă, în acest sens, este afirmaţia lui Carl Gustav Jung: *„**arta** este preexistentă în artist ca un imbold ce-l stăpâneşte şi face din individ instrumentul sau obiectul său."*[105]

La fel de plauzibilă ar fi şi părerea lui Moritz Hoernes, care este mai tranşant, vorbind de o *nevoie de artă*[106] a omului primitiv, care trebuia să comunice cu cei din comunitate, lucru care se făcea prin reprezentare sau prin gesturi, căci înaintea cuvântului a fost imaginea. În lucrările de estetică se menţionează un permanent factor estetic care ar justifica apariţia artei. Totuşi, pentru evoluţia sa, era necesar ca acest *simţ estetic* să fie stimulat, căci, dacă simţul estetic ar fi fost de la început puternic, ar fi trebuit să găsim la neolitici desene, precum ale lui Michelangelo, Leonardo da Vinci sau dansuri

---

[103] *Ibidem*, p. 9-10.
[104] Wilhelm Worringer, *Abstracţie şi intropatie*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 46.
[105] Carl Gustav Jung, *L'âme et la vie*, Paris, Buchet-Chartel, 1963, p. 269.
[106] Dumitru Matei, *Originile artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984, p. 222.

Scanned with OKEN Scanner

evoluate, precum cele de la curţile din Evul Mediu.

S-a ajuns la concluzia că prima formă de dans a fost cea cu scopuri magice, având rolul de a reconstitui marile acte arhetipale. Deşi dansul avea o formă rudimentară, care se va perfecţiona şi se va dezvolta tot mai mult, Hegel conchide că *„forma lui a încetat de a mai fi nevoia supremă a spiritului"*.[107] Dansul, prin evoluţie, a pierdut ceva, nemaiputându-şi îndeplini şi astăzi funcţia originară, s-a produs un aşa-numit *proces de subiectivizare,* prin care individul intervenea liber în mişcări, potrivit cu simţul său artistic. Dansul ajunge la o formă exterioară fără viaţă, pierzând locul superior pe care îl ocupase anterior.

Când spunem *dans* ne referim atât la *gest,* cât şi la *ritm*, pentru că *ritmul* şi *dansul* sunt atât de strâns legate, încât greu se poate face o distincţie clară între cele două. A dansa presupune existenţa unui ritm, lucru care ne face să credem că cele două arte, dansul şi muzica, prima dintre ele cu forma rudimentară de gest, iar a doua cu cea de ritm, au apărut pe aceeaşi treaptă preistorică de evoluţie. Dificultatea constă în corelarea lor, fie cu riturile magice, sacre, fie cu manifestările profane. Faptul că dansul a fost acceptat în cadrul ritului sacru nu se putea produce decât dacă mai întâi exista o plăcere faţă de acesta. Omul încearcă prin dans să restabilească armonia cosmică, căci *„dansul e o forţă cosmică"*[108], este *forma totală* de comunicare şi de cunoaştere, căci, prin joc, redevenim partea acelui Tot. Actele de ritual au apărut din intenţia de a comunica, fiecare gest făcând trimitere la o gândire mitică.

Pentru a fixa începutul mişcării ritmice, trebuie să cercetăm legătura dansului cu totemul, să înţelegem ce reprezenta acesta pentru primitivi. Totemul este un obiect sacru, în jurul căruia se practicau diverse acte magice. Acesta s-a păstrat până astăzi la populaţia evoluată, într-o formă oarecum modificată, prin altarul existent astăzi în cultul creştin. Un exemplu de obiect totemic ar fi săgeata otrăvită, cu care urmează să meargă băştinaşii la atac, utilizată de tribul Wedda din Ceylon, săgeată aşezată în centru, aceştia dansând în cerc în jurul ei, cu scopul de a avea noroc la vânătoare[109]. Cultul totemic a dus la practicarea diverselor dansuri iniţiatice, cum ar fi trecerea băieţilor la majorat sau căsătoria fetelor; toate acestea erau considerate trepte ce necesitau o pregătire magică. Fiecare trecere într-o nouă stare era însoţită de dans, pentru a face mai uşoară schimbarea ce se producea în viaţa individului. Dansul poate că îl făcea pe cel care trecea în altă stare să nu privească trecerea cu teamă, îi ajuta pe cei prezenţi să se bucure şi nu să se întristeze de pierderea vechiului statut al persoanei în cauză, bine ştiută fiind starea de bine pe care o creează dansul, de asemenea, era o comunicare mai

---

[107] Bogdan Gavrilean, *Judecata estetică-judecata relativului sau relativul judecăţii în artă,* în vol. *Confluenţa artelor*, 16-17 mai, 2003, Editura Artes, Iaşi, 2003, p. 29 (*Prelegeri de estetică*).
[108] Delia Suiogan, *op. cit.*, p. 172.
[109] cf. IB, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

presus de cuvinte cu forţele superioare ale naturii. Aşa cum limbajul articulat este considerat un limbaj ce poate contribui la comunicarea cu cei asemenea nouă, gestul este un limbaj mai complex, ce se utilizează în comunicarea cu o entitate superioară. Altfel spus, este indicat să te adresezi celuilalt la fel ca tine, cu mijloace comune celor doi şi să te transpui în comunicarea cu divinitatea, utilizând mijloace aparte sau un aşa-numit *cod sacru.*

Omului primitiv i-a fost mult mai uşor să se exprime prin gesturi decât prin cuvinte, care nu erau suficient de complexe, pentru a reda gama variată de stări emoţionale, căci dansul are o latură preponderent afectivă. Deşi astăzi gesturile sunt cu precădere subiective, a fost o perioadă când, folosite pe scară largă, acestea puteau fi obiective sau interpretabile la unisos, căci erau cunoscute unanim. Atunci nu era vorba de o interpretare personală, cum se întâmplă astăzi cu dansurile teatrale, nici din partea emiţătorului, nici din cea a receptorului, gestul substituind, de fapt, limbajul articulat.

Această complexitate comunicaţională se justifică printr-o forţă ascunsă a gestului care s-a mai păstrat, dar într-o măsură mai mică. Ba chiar se pare că dansul a pătruns o perioadă în Biserică, deoarece conducătorii Bisericii considerau că faptele creştine pot fi mai uşor asimilate dacă se văd, decât dacă se rostesc la predică; astfel, ele au început să fie reprezentate în cadrul cultului creştin, nu însă pentru a substitui limbajul, ci pentru a-l completa şi pentru a face mesajul mai uşor de transmis. Acelaşi rol se pare că l-au avut şi icoanele, mai ales că existau foarte mulţi oameni din clasa de jos care nu înţelegeau vorbele măiestrite ale preotului care folosea la ortodocşi (până în secolul al XVI-lea) slavona, iar la catolici, latina, ajungând mai uşor la sufletul lor astfel de reprezentări. Totuşi, dansul a fost scos din cult, datorită bufoneriilor la care se dedau chiar unii reprezentanţi ai clerului.

O altă interpretare, ce trebuie luată în seamă, este aceea prin care se considera că, iniţial, dansul a avut numai funcţii ritualice, sacre, un fel de unică rugăciune colectivă; treptat însă, când limbajul articulat s-a dezvoltat suficient de mult, încât să-şi fie suficient sieşi, gestul şi-a urmat cursul firesc, de desacralizare, de limbaj adiacent. Fiind legat permanent de ceea ce înseamnă sacralitate, se pare că doar bărbaţii erau cei care puteau să danseze. La fel ca în mai toate cultele existente, mai ales cele care au o vechime considerabilă, se observă prezenţa exclusivă a bărbaţilor în rândul sacerdoţilor.

Abia când dansul a devenit o plăcere, o activitate estetică, au fost admise şi femeile, împreună cu copiii, la început ca simpli spectatori, mai târziu ca participanţi. Interesant este că *menadelele,* dansatoarele din Grecia Antică, despre care se spunea că, prin mişcările lor, pot atrage binecuvântarea zeilor, erau femei[110]. Ele reprezentau un fel de liant între lumea contingentă şi cea

[110] cf. IB, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

transcendentă, un fel de preotese care mijloceau comunicarea cu Marele Tot. Am putea vedea această excludere a femeii dintr-o dublă perspectivă. În primul rând, bărbaţii erau mai puternici, erau capi ai familiei, tot ei erau cei care participau la muncile cele mai grele, fiind cei ce întreţineau familia, femeile având statutul de protejate, lucru care a dus la subordonarea acestora în plan social. Alt motiv ar putea fi acela că femeia, fiind mai mlădioasă în mişcări, ar putea distrage atenţia celor prezenţi de la ceea ce este cu adevărat important, deci comunicarea cu divinitatea, spre dansul în sine, lucru care se va dovedi adevărat dacă observăm apariţia treptată a dansului estetic sau teatral.

Il Grande Dizzionario enciclopedico utet[111] precizează că, în societatea primitivă, dansul a fost ocazia principală în care se realizau experienţe religioase şi magice. Mişcările corpului erau, pentru oamenii primitivi, modele de comportament ancestral, sacru, mitic, de o valoare simbolică. Dansul era folosit la oricare eveniment capital din viaţa omului: naşterea, nunta, activitatea agricolă, moartea. Omul a dansat mereu de bucurie, dar şi de frică sau de emoţie. Schopenhauer observă foarte bine că viaţa noastră sentimentală se desfăşoară în jurul a două valori: *plăcerea* şi *durerea*[112]. Şi la noi, la privegherea mortului din Munţii Vrancei, se executa un dans purificator, la care actanţii purtau măşti şi scoteau sunete din cele mai diverse.[113] Se pare că acesta a dispărut aproape complet, doar unii bătrâni mai povestesc sporadic despre acest ritual. Poate că afirmaţia *„il modo piú diretto di vivere un mito, consisteva nel danzzarlo"* explică foarte bine rolul dansului, chiar şi legat de practicile funebre, de evenimentele neplăcute ale vieţii.[114] Plăcerea de a dansa nu era un scop în sine şi ea putea lipsi. Dansul a fost modalitatea cea mai potrivită de a păstra aspectele străvechi, vehiculate neîncetat numai pe cale orală. Dansurile, fiind transmise liber, s-au îmbogăţit treptat cu noi gesturi, dar lucrul acesta are şi o parte negativă, şi anume, multe dintre semnificaţiile ancestrale s-au pierdut, au fost tot mai greu descifrate.

Olandezul Johan Huizinga este de părere că, în comunitatea arhaică, jocul era compus din elemente proprii precum: ordinea, plăcerea, mişcarea, solemnitatea, tensiunea, dar *„era un dat natural"*[115]; abia mai târziu se ajunge la conştientizarea că în el este reprezentată viaţa însăşi, moment în care se adaugă treptat semnificaţiile unui act sacru. El are meritul de a fi înţeles şi investigat jocul oamenilor, nu numai ca fenomen pur fiziologic, ci ca formă de activitate, ca temei şi factor al vieţii culturale, deosebind jocul de alte forme înrudite cu acesta, cum ar fi: râsul, gluma, comicul sau chiar nebunia.

---

[111] *Il Grande Dizzionario enciclopedico utet*, vol. V, Unione Tipografico-Editrice Torinase, 1967, p. 899.
[112] Tudor Vianu, *Scrieri despre teatru*, Editura „Eminescu", Bucureşti, 1977, p. 77.
[113] Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, Bucureşti, E.P.L, 1961, p. 28.
[114] *„Modul cel direct de a trăi un mit consta în a-l dansa."*
[115] Johan Huizinga, *Homo ludens*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

Jocul ar putea fi aşezat în afara duetului *înţelepciune-nebunie* sau *adevăr-neadevăr,*[116] el *putându-se asocia cu frumosul* şi tot ce ţine de acesta. Jocul se asociază strâns cu *ritmul* şi *armonia,* elemente ale esteticii, ale frumuseţii. În viaţa omului, jocul este o manifestare liberă, aflându-se în afara procesului de satisfacere a nevoilor, este un acompaniament al vieţii, este indispensabil pentru om, dar se află înlăuntrul unor limite spaţiale sau temporale. Totuşi, el respectă o ordine absolută, fără de care i s-ar denatura caracterul şi valoarea. Această ordine este în strânsă legătură cu esteticul, deoarece factorul estetic este legat de dorinţa de a crea forma ordonată prin care se exprimă şi efectele frumuseţii: echilibrul, ordinea, încordarea, alternanţa, variaţia, detaşarea, solemnitatea, încântarea, căci jocul atrage, leagă sau dezleagă, captivează, farmecă, vrăjeşte.

În joc, treptat, apare sacrul, motiv pentru care jocul este situat înaintea culturii, el precede cultura. Superioritatea omului în faţa animalului rezultă şi din faptul că, în timp ce animalul, redus la o inteligenţă incompletă şi obscură, nu este capabil să se manifeste în afara propriei sale existenţe, omul se serveşte de capacitatea sa cerebrală prin care-şi multiplică experienţa şi îşi domină existenţa, el poate analiza şi generaliza facultatea care-l diferenţiază de animal. Acest fapt a făcut din om o fiinţă creatoare de cultură şi civilizaţie. Dar între artă şi intelectul uman există o conexiune, aşa cum există şi între limbaj şi artă. Teoria metafizică despre artă pe care o vede ca *„expresie a misterului transcedendal"*[117] a fost respinsă pe motiv că arta este considerată a fi de origine naturală şi se defineşte ca o formă *sui-generis* de manifestare a comportamentului uman.

Dacă, la început, dansul a fost considerat un ritual sacru, o practică ce trebuia tratată cu seriozitatea cuvenită, treptat a devenit şi o activitate estetică ce producea bucurie celui ce o practica. Majoritatea cercetătorilor sunt de părere că acest lucru s-a produs când omului nu i-a mai fost frică de forţele naturii. Poate pentru că reuşea să-şi procure mai uşor hrana, poate pentru că a început să înveţe a se feri de dezlănţuirea naturii, poate pentru că a început să vadă fenomenele naturii ca pe un dat firesc şi nu ca pe un blestem sau o răsplată pentru anumite fapte, s-a debarasat de frică. Oricum, bucuria de a simţi ritmul cu toată fiinţa sa a dus la schimbarea perspectivei formale a dansului. Aceştia încep să danseze pentru semenii lor şi nu către totem, se observă o inovaţie în ceea ce priveşte mişcările, o libertate manifestată prin includerea femeilor şi copiilor în dans şi, cel mai important, o frumuseţe a mişcării care nu putea apărea decât atunci când omul era liber să adauge elemente noi, potrivite propriei trăiri şi simţului său estetic. Faptul că aceştia nu se mai tem a se privi în timpul dansului, spre deosebire de etapa anterioară, când dansau în cerc,

---

[116] *Ibidem*, p. 43.
[117] Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

purtând, de cele mai multe ori, măşti care le acopereau chipul, ca o prefigurare a unei entităţi străine de lumea aceasta, acum sunt îndreptaţi cu faţa spre un public care apreciază frumuseţea execuţiei.

Sunt tot mai mulţi autori, în ultima perioadă, care cred că a existat, încă de la început, şi un dans distractiv. Mărturie, spun ei, ar sta dansurile descoperite de etologie la unele animale. S-a observat că păsările, mai exact cocoşii, fazanii şi curcanii, în perioada reproducerii, desfăşoară în faţa femelelor o paradă sexuală, cu mişcări executate în mod intenţionat, pentru a face impresie. Fazanii aurii se mişcă în aşa fel încât penajul lor să fie văzut din toate unghiurile.

Darwin face o observaţie şi mai importantă: pasărea paradisului execută o paradă colectivă, mai ales la specia *Rupicola crucea* din America de Nord.[118, 119] Masculii sunt remarcaţi de către femele, după ce aceştia execută un fel de dans, desfăşurat în anumite perioade ale anului. La cimpanzei, femelele îşi împodobesc trupul cu frunze şi liane, şi se învârtesc lent în jurul masculilor, întru-un fel de dans, nu fără a exista un cimpanzeu în zonă, care să le acompanieze cu bătăi de palme.

Tindem să dăm crezare acestei teorii, mai ales că dansul este modul natural al fiinţelor de a se manifesta, lucru care se observă cel mai uşor la copii. Jocul, cu multiplele sale semnificaţii, de la distracţie colectivă la activitatea educativă a copiilor, reprezintă manifestarea spontană a omului, modul în care se exteriorizează, se eliberează de energiile acumulate.

În *Odiseea* lui Homer, cântul VIII,[120] este amintit *dansul profan*, executat pentru un public ales, şi anume pentru rege şi oamenii din suita sa. Acest rege, Alcinous, şi soţia sa, Areta, l-au găzduit pe Ulise, cel mai cunoscut erou din întreaga Antichitate. Dacă, de pe atunci, este amintit dansul cu *rol estetic*, încercarea de a găsi exact momentul trecerii de la *dansul ritualic, magic*, la cel *formal* se dovedeşte cu atât mai dificilă.

Grecii puneau mare preţ pe tot ceea ce însemna artă, la această concluzie ajungem şi dacă ne gândim că, în oraşele mari, precum Atena sau Sparta, copiii studiau *orchestrica*[121], adică dansul, muzica, poezia şi pantomima. Aşa cum astăzi, cultura unui om se măsoară în funcţie de cunoştinţele acumulate, în perioada Antichităţii, un bun cetăţean era acela care cunoştea bine dansurile şi melodiile vehiculate în epocă. Cu toate acestea, nu distracţiile colective sunt cele mai vechi, ci *dansurile populare,* care îşi trag sorgintea din ritualurile magice.

Trecerea de la Comuna Primitivă la Orânduirea Sclavagistă a modificat,

---

[118] Dumitru Matei, *op. cit.*, p. 25.
[119] Ovidiu Bârlea, *Eseu despre dansul popular românesc*, Bucureşti, Cartea Românească, 1982, p. 11.
[120] cf. IB, p. 19.
[121] T. Urseanu, *op. cit.*, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

însă, fizionomia spirituală a societăţii umane şi concepţia rolului individual între semenii săi. Perioada sclavagistă este favorabilă apariţiei dansului ca spectacol teatral cu public, asemănător cu ceea ce ştim noi că înseamnă astăzi. Odată cu apariţia inegalităţii dintre oameni, dansul s-a transformat într-un mijloc de aservire, de stăpânire a omului de către om. Sclavii au acum rolul de a distra pe faraon şi pe nobilii bogaţi ce-l înconjurau. *„În societatea acesta, împărţită în clase, apare o nouă formă coregrafică, în care dansatorii nu se mai mişcă cu faţa către interiorul cercului, ci către public".*[122] De asemenea, relaţiile comerciale, au dus la un dans mai rafinat, cu precădere romanii au preluat de la greci multe dansuri, dar, mai ales gustul estetic pentru artă.

Platon grupa artele după un nume comun, de *amuzament,* de *divertisment* pentru că niciuna din ele nu era practicată cu un scop serios, ci numai de plăcere. Aristotel[123] explica originea ritmului prin funcţiile fiziologice ale omului, referindu-se mai ales la bătăile inimii, cel mai perfect metronom.

Nevoia de a dansa este, în ultimă instanţă, o nevoie de ritm, caracteristică omului normal şi sănătos. Acesta simte un ritm al mişcării naturii, al ciclicităţii anotimpurilor, al zilei, un ritm biologic, un ritm în mişcarea copacilor, în sunetul produs de căderea stropilor de ploaie, al mersului animalelor ş.a, pe care îl simte şi încearcă să îl imite, fie prin mişcările corporale, fie prin bătăi ritmice din palme, din picioare sau chiar prin instrumente improvizate. Aristotel spunea chiar că scopul artei este, nu de a reprezenta înfăţişarea lucrurilor, ci de a scoate la suprafaţă semnificaţia intrinsecă a lucrurilor.

Bücher crede că *„la originea artei stă forma de organizare a muncii primitive"*[124]. Artele ritmice au apărut, iniţial, pentru a uşura munca oamenilor. O anumită ritmicitate în muncă, pe care a descoperit-o omul, l-a făcut pe acesta să o folosească, munca devenind, parcă, mai uşoară şi mai rapidă, economisindu-se astfel timp. Automatismul este folosit şi astăzi în marile îndreprinderi, chiar creierul acţionând de multe ori în mod automat, chiar dacă noi ne gândim la alte lucruri şi nu la ceea ce trebuie realizat pe moment. Mişcarea apare ca ritm prin care forţele se adaptează scopului urmărit, munca se uşurează, iar puterile se economisesc. Astăzi, mai apare o reminiscenţă în lucrările forestiere unde, pentru a deplasa buştenii, ţapinarii dau efortului lor o formă ritmică, scandând efortul prin propia lor voce. Creaţia artistică a oamenilor primitivi a fost o muncă adevărată şi o temă serioasă a vieţii, şi un o activitate fără scop, prin aceasta depăşind sfera esteticului. Acest lucru o detaşează net de creaţia artistică a artistului cult, unde a rămas fie simţul estetic al individului dornic de a se exterioriza, fie o simplă

---

[122] *Ibidem*, p. 17.
[123] Doina Ferenţ, *op. cit.*, p. 18.
[124] Tudor Vianu, *Scrieri despre teatru*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 86.

Scanned with OKEN Scanner

însă, fizionomia spirituală a societăţii umane şi concepţia rolului individual între semenii săi. Perioada sclavagistă este favorabilă apariţiei dansului ca spectacol teatral cu public, asemănător cu ceea ce ştim noi că înseamnă astăzi. Odată cu apariţia inegalităţii dintre oameni, dansul s-a transformat într-un mijloc de aservire, de stăpânire a omului de către om. Sclavii au acum rolul de a distra pe faraon şi pe nobilii bogaţi ce-l înconjurau. *„În societatea acesta, împărţită în clase, apare o nouă formă coregrafică, în care dansatorii nu se mai mişcă cu faţa către interiorul cercului, ci către public".*[122] De asemenea, relaţiile comerciale, au dus la un dans mai rafinat, cu precădere romanii au preluat de la greci multe dansuri, dar, mai ales gustul estetic pentru artă.

Platon grupa artele după un nume comun, de *amuzament,* de *divertisment* pentru că niciuna din ele nu era practicată cu un scop serios, ci numai de plăcere. Aristotel[123] explica originea ritmului prin funcţiile fiziologice ale omului, referindu-se mai ales la bătăile inimii, cel mai perfect metronom.

Nevoia de a dansa este, în ultimă instanţă, o nevoie de ritm, caracteristică omului normal şi sănătos. Acesta simte un ritm al mişcării naturii, al ciclicităţii anotimpurilor, al zilei, un ritm biologic, un ritm în mişcarea copacilor, în sunetul produs de căderea stropilor de ploaie, al mersului animalelor ş.a, pe care îl simte şi încearcă să îl imite, fie prin mişcările corporale, fie prin bătăi ritmice din palme, din picioare sau chiar prin instrumente improvizate. Aristotel spunea chiar că scopul artei este, nu de a reprezenta înfăţişarea lucrurilor, ci de a scoate la suprafaţă semnificaţia intrinsecă a lucrurilor.

Bücher crede că *„la originea artei stă forma de organizare a muncii primitive"*[124]. Artele ritmice au apărut, iniţial, pentru a uşura munca oamenilor. O anumită ritmicitate în muncă, pe care a descoperit-o omul, l-a făcut pe acesta să o folosească, munca devenind, parcă, mai uşoară şi mai rapidă, economisindu-se astfel timp. Automatismul este folosit şi astăzi în marile îndreprinderi, chiar creierul acţionând de multe ori în mod automat, chiar dacă noi ne gândim la alte lucruri şi nu la ceea ce trebuie realizat pe moment. Mişcarea apare ca ritm prin care forţele se adaptează scopului urmărit, munca se uşurează, iar puterile se economisesc. Astăzi, mai apare o reminiscenţă în lucrările forestiere unde, pentru a deplasa buştenii, ţapinarii dau efortului lor o formă ritmică, scandând efortul prin propia lor voce. Creaţia artistică a oamenilor primitivi a fost o muncă adevărată şi o temă serioasă a vieţii, şi un o activitate fără scop, prin aceasta depăşind sfera esteticului. Acest lucru o detaşează net de creaţia artistică a artistului cult, unde a rămas fie simţul estetic al individului dornic de a se exterioriza, fie o simplă

---

[122] *Ibidem*, p. 17.
[123] Doina Ferenţ, *op. cit.*, p. 18.
[124] Tudor Vianu, *Scrieri despre teatru*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 86.

Scanned with OKEN Scanner

activitate, ce oferă omului posibilitatea de a scoate un profit. La polul opus se situează Gross, care subordonează arta primitivă jocului. Jocul imitativ ar fi, după el, cauza apariţiei artei dramatice, el neglijând, însă, artele ritmice.

Se poate face o oarecare deosebire între dansurile agrare, de fecundaţie şi cele sacre, magice, caracteristice fiecărui trib sau destinate fiecărui zeu în parte. Dacă, în cazul primelor, dansatorul nu se adresa neapărat unui zeu suprem, ci naturii sau chiar efigiilor animalelor, spiritului celor sacrificaţi, în cazul celui de-al doilea tip de dans, era o comunicare pe verticală. Plauzibilă li se pare unor specialişti părerea că primele au fost cele ce se practicau înainte de vânătoare sau cules[125], şi abia apoi au apărut cele magice. Şi totuşi, se pune întrebarea: oare nu o credinţă mitică îi determina să practice şi aceste dansuri agrare ? Şi, dacă e aşa, atunci oare cele două nu au apărut concomitent ?

Sunt dese mărturiile că fenomenele folclorice ar fi mai vechi decât cele cu caracter religios[126, 127]. Apărute în procesul muncii, formele primordiale de dans erau legate direct de activitatea productivă a omului din societatea primitivă. Datorită ritmului pe care îl folosea în tot ceea ce făcea, oferindu-i astfel un spor la lucru, nu a fost greu să se facă trecerea de la ritmul ca produs al muncii la cel liber, neconstrâns de o activitate anume[128]. Acţiunile cu scop magic intervin ulterior şi folosesc elemente preluate din dansurile agrare.

Relaţia dintre artă, sexualitate şi muncă este evocată de Tudor Vianu, aceasta apărând ca un fenomen din interiorul vieţii sociale.[129] Îndeletnicirile practice, magice sau erotice se dezvoltă la omul primitiv cu acelaşi elan, iar arta primitivă se dezvoltă şi se constituie în cuprinsul vieţii sociale. Această formă mai este cunoscută sub numele de *sincretism*. În societatea primitivă se poate vorbi despre geneza artelor ritmice care, cel puţin în fază incipientă, s-a dezvoltat din muncă, dintr-o activitate străină mentalităţii magice, bazându-se pe ideea continuităţii în procesul muncii, mişcările încadrându-se în perioadele de repaos, continuând în acest fel durata acţiunii.

Evident, ritmul civilizaţiei actuale nu mai corespunde cu cel al veacurilor trecute, cu atât mai mult cu cel al primitivilor. Chiar şi nobilul *vals* sau distinsul *tango* au căzut în desuetudine. Explicaţia o dau sociologii, medicii, în special, fiziologii. Omul contemporan a devenit mai sedentar, mai inactiv. Dansurile rapide ar corespunde, astfel, necesităţii fiziologice a organismului care nu se poate lipsi de mişcare şi efort fizic. Ele devin, aşadar, un mod original de destindere după oboseala provocată de inactivitatea musculară. Cu

---

[125] Alexandru Iorga, *Pagini din istoria baletului românesc*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p. 6.
[126] G. Oprescu, *Istoria teatrului românesc*, Editura Academiei, Bucureşti, 1965, vol. I, p. 8.
[127] Ovidiu Bârlea, *Eseu despre dansul popular românesc*, Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 7.
[128] Vezi Georg Luckács, *Estetica*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, vol. I, p. 292-299.
[129] Tudor Vianu, *Estetica*, Editura Minerva, Bucureşti, 1967, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

alte cuvinte, dansul s-a transformat pe toate meridianele într-un soi de antrenament fizic.

Făcând bilanţul unor cercetări medicale complexe, putem scoate în evidenţă avantajele dansului în vederea menţinerii sănătăţii şi a tonusului general. Mişcarea în ritmul alert al muzicii fortifică muşchii, îmbunătăţeşte circulaţia sângelui, intensifică respiraţia, oferind o oxigenare pulmonară mai bogată, produce un "masaj" al muşchilor abdominali, contribuind la o funcţionare mai bună a stomacului şi intestinelor. Dansul păstrează supleţea siluetei şi provoacă un somn mai sănătos decât toate tranchilizantele. Şi nici nu s-ar putea altfel, căci, după observaţiile unor fiziologi, dansul necesită cam aceeaşi energie, cât consumă un boxer pe ring timp de 9-10 reprize. Ţinând cont de acestea, am putea crede că dansul a fost, pe lângă o plăcere şi o necesitate de manifestare a energiei corporale. L-am putea considera chiar unul dintre cele mai complexe sporturi, punând în mişcare mai toţi muşchii. Astfel, dansul oferă multiple satisfactii, fără a le uita pe cele estetice. El ne învaţă să fim armonioşi în întreg limbajul gesturilor. Numai că nu orice mişcare înseamnă dans.

Totuşi, dansatorul arhaic nu dansa pentru a dansa, el se supunea necontenit scopului ritual ca făcând parte din stările extazului (de înduplecarea sau luptă contra vânatului, de exorcizarea răului pe care îl credea ca spirit ce-l poate domina). *Dansul mimetic* va recăpăta, în tulburătoarea sa mişcare, un mod creator propriu exprimării multiseculare, de forţe aspre şi tenace. De fapt, mişcările corpului se prezintă de factura unei acţiuni cu reflex muscular, dansul primar angajat dinamic se menţine ca o expresie dusă până la capăt. De îndată ce va recâştiga în timp abilitatea completă, primitivul dansator-mim înregistrează o deprindere mai accentuată. „Dansul mimetic" va influenţa firea omului primar şi va lăsa o iniţiativă individuală, care poate ajunge dominantă în cadrul grupării tribale datorită unei imaginaţii de expresivitate, mediată de dansatori.

Cultura arhaică a ţăranului nu înseamnă altceva decât *civilizaţie ţărănească*[130], cu atât mai mult la ţăranul român, unde certitudinea identităţii înseamnă o bogăţie de simţire care a permis păstrarea intactă a tradiţiilor româneşti. În majoritatea jocurilor româneşti, cum ar fi: *drăgaica*[131], *jocul căluşarilor*[132] etc., executarea figurilor se face, îndeosebi, pe un singur picior şi acela fiind piciorul drept, care este activ, piciorul stâng este folosit doar ca punct de sprijin. S-a observat că, în *jocul căluşarilor, „fiecare interpret se spijină cu o mână în ciomag, iar cu cealaltă în mâna vecinului"*[133]. Există jocuri în care interpreţii se folosesc de diferite obiecte: de ciomege, în *căluş*,

---

[130] C. Staicu, *Căluşarul. Antologie de studii*, Editura „TIPARG ", Bucureşti, 1977, p. 13.
[131] DTM, p. 149.
[132] DTM, p. 35; DJPR, p. 41.
[133] *Ibidem*, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

de sucitoare, în *jocul sucitoarelor* (DJPR, 170) din Feleac, de bâte sau bote în jocurile ciobăneşti, de mătură în jocul *mătura* (JB, 4) din Banat, de sabie în jocul *drăgaica* din Teleorman. Chiar şi Cross observă că mişcările se compun din două elemente, unul mai tare şi altul mai slab, o ridicare şi o coborâre, o lovire şi o tracţiune ş.a.m.d. El observă, la unele triburi africane, că muncile câmpului executate ritmic iau înfăţişarea unor adevărate dansuri. De aceea, el conchide că originea dansului stă în munca ritmică.

Arta şi jocul sunt activităţi dezinteresate, asociindu-se armonios. Jocul, la fel ca muzica, a apărut pe o treaptă a evoluţiei umanităţii în legătură cu ritualurile magice sau sacre, ori cu manifestările profane, cum ar fi pregătirea vânătorii, un moment important care nu se putea debarasa de dansul ritualic. Un cercetător a înregistrat, în acest sens, un număr de *22* de *dansuri vânătoreşti* la poporul bergadamec din sudul Africii (IB, 20).

În secolul al II-lea d. Hr., Lucian din Samosata, în lucrarea sa *Despre dans*, arată că, în spectacolele epocii, îndeletnicirea unui dansator era să realizeze prin mişcările sale imitaţia, identificarea cu persoana înfăţişată, jucând rolul acesteia. Italienii numesc acest tip de dans *pantomimă*, pentru ceea ce el înfăptuieşte, desigur, dansatorul trebuind să se identifice cu ceea ce intrepretează în general. Dansul redă şi imită deprinderi şi pasiuni, înfăţişând pe scenă diferite personaje, iar prin dans împleteşte toate genurile: *„cântecul flautului, bătăile din picior, sunetul chimvalului, mlădierea interpretului şi armonia glasurilor omeneşti"*[134]. Din această cauză se spune că italienii au inventat opera şi cine-i urmăreşte pe italieni stând de vorbă, unii cu alţii, ajung la concluzia că discuţia lor nu este decât un spectacol dramatic, unde scopul principal este de a ieşi pe străzi în fiecare zi, pentru a-şi flutura mâinile în aer, afişând posturi teatrale.

De-a lungul timpului s-a dovedit că italienii au fost un popor foarte expresiv, de exemplu, Cicero şi Quintilian erau preocupaţi de gestica mâinilor în oratorii, gesturi împrumutate de la grecii antici. Gesticulatul cu mâinile este cel mai mult folosit în Napoli, unde gestica este ridicată la rang de artă, aici gestica este animată, iar conversaţia este foarte entuziasmată. Astfel, se justifică evoluţia atât de rapidă a dansului în Italia, mărturie stând denumirea *balet* care provine din italienescul *ballare,* care semnifică 'a dansa'. Gestica ridicată la rang de artă este pregnantă în Italia şi aproape inexistentă în Anglia, fapt consemnat în lucrarea *Tratat asupra dansului*, din 1581, unde se arată că *„într-o discuţie, italienii se apropie atât de tare şi folosesc atâtea gesturi, încât un englez care i-ar fi văzut de la depărtare, fără să-i şi audă, ar fi zis că şi-ar fi pierdut minţile sau că sunt nişte comedianţi pe o scenă".*[135] Prin acest lucru se explică de ce în Anglia nu este o tradiţie, la fel cum există

---

[134] Lucian din Samosata, *Despre dans*, în Radu Hîncu, *Scrieri alese*, Bucureşti, 1960, p. 290.
[135] Peter Collett, *Cartea gesturilor europene*, Editura Trei, Bucureşti, 2006, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

în Italia sau chiar în Franţa, legată de dans.

Expresia corporală fiind dublu condiţionată: de posibilităţile articulatorii ale corpului şi de convenţiile culturale. Şi asta pentru că, deşi fiecare om foloseşte aproximativ aceleaşi gesturi, totuşi, nu există niciun singur semnal al limbajului corpului, care să poată fi considerat drept un simbol universal valabil, idee la care ajunge Birdwhistell, fondatorul kinezicii (vezi N. Blanariu, p. 30). Ideea este confirmată şi prin aceea că se observă o diferenţiere a gesticii la italieni faţă de francezi, astfel că italienii îşi folosesc membrele superioare în mod liber, utilizând în aceeaşi măsură braţul şi antebraţul, şi lărgind sfera gesturilor la o distanţă considerabilă de corp, pe când francezii gesticulează mai mult cu mâinile şi antebraţele, folosind mult mai puţin întregul braţ.

André Leroi-Gourhan, vorbind despre originile artei, spunea că nici magia, nici munca, luate singure sau împreună, nu pot explica întregul complex genetic al artei, iar Lucian Blaga subliniază acelaşi lucru: *„în momentul când omul apare ca subiect activ în lume, el apare şi ca subiect creator de cultură. Ceea ce implică structuri bio-psiho-spirituale cu totul specifice, ca produs al unei evoluţii verticale”.*[136]

Un zeu important al grecilor, care a strâns în jurul său mărturii importante despre existenţa unui dans cultic, este Dionysos. Se pare că acesta, fiind un zeu al vinului, al viţei de vie, mai exact al distracţiei şi voiei bune, a strâns în jurul său dansatoare despre care se credea că, prin mişcările lor, pot atrage forţele benefice ale acestuia şi îl pot aduce în mijlocul lor[137]. Dionysos este zeul sălbatic al disoluţiei, dar şi al vieţii frenetice dominate de sexual, formele sale preferate fiind dansul şi muzica.

Nietzche caracterizează dionisiacul drept o stare în care omul este cucerit de muzică şi dans, uitând de oricare distanţă între terestru şi zeitate, se observă o ruptură a frontierelor, o abolire a individualităţii. Dacă farmecul apolinicului constă în faptul că nu se uită nici o clipă ceea ce s-a creat, artificialul, delirantul dionisiac se pierde în frenezia emoţiilor. Se încearcă parcă o reconstituire a unităţii originare a naturii din care se crede că provine şi omul. Dionisiacul creează limbaje simbolice, precum muzica şi dansul, şi nu imagini concrete. Arta dionisiacă va ţinti acolo unde ţinteşte şi metafizica. De fapt, însăşi dezvoltarea artei este legată de apollinic şi dionisiac. Arta devine o manifestare apolinică a unui sentiment dionisiac, spune Fr. Nietzche.[138]

Deşi astăzi se cunosc diferite denumiri de dansuri, care se executau în Grecia, chiar de ordinul sutelor, amintim doar pe cele mai răspândite, cum ar fi: dansul *piric*, care avea un caracter militar şi se executa în onoarea zeiţei Atena, *carpaia*, un dans agrar de fecundaţie, *calavrismos,* de asemenea un

---

[136] Lucian Blaga, *Aspecte antropologice*, Editura Facla, Bucureşti, 1976, p. 137.
[137] Euripide, *Menadele*, traducere de St. Bezdechi, act. III.
[138] Tudor Vianu, *Scrieri despre teatru*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 81.

Scanned with OKEN Scanner

dans cu caracter militar, *pean*, în onoarea lui Apollo, *panateneele* (IB, 21), executat cu ocazia zilelor oraşului Atena, ceremoniile dionisiace executate în cinstea lui Dionysos.

Grecii i-au influenţat pe romani, în ceea ce priveşte dansul şi celelalte arte surori, celebrele *bachanale*, ca însoţitoare ale zeului Bacchus, dansatoare celebre, nu au beneficiat de aceeaşi apreciere în rândul cetăţenilor Imperiului Roman. Şi aici existau dansuri magice agrare sau în cinstea unor zei: *larva*, *saturnalele*, *fabulae atellanae* sau *ludi florales* (IB, 22) devenită astăzi Sărbătoarea Floriilor, păstrându-se însă doar denumirea. Acest dans se executa de către dansatoare dezbrăcate complet care aduceau un omagiu apariţiei primăverii (28 februarie-3 mai).

Mijloacele, prin care putem provoca o anumită reacţie celuilalt, sunt limbajul articulat şi mişcarea corporală, de la un simplu gest al mâinii, al feţei, până la cele mai complexe, culminând cu dansul. Însă, ţinând cont că primele forme de comunicare umană au fost cele gestuale, atunci originile dansului trebuie căutate până la apariţia omului şi a civilizaţiei. Limbajul gestual nu a fost unul discontinuu, cum este limba, ci unul complex, continuu. Dacă, în cazul limbajului articulat, trebuie să te afli la o distanţă rezonabilă de interlocutor, pentru a-l înţelege, cel gestual se manifestă pe o rază mai largă, chiar fără a fi făcut cu o destinaţie precisă. Lucrurile mai profunde se exprimau prin semne şi nu prin cuvinte. Nevoia de comunicare contribuie la dezvoltarea primelor gesturi, care, cu certitudine, au fost introduse şi în dansurile de mai târziu. Dansul nu reprezenta doar viaţa obişnuită, ci o ieşire din ea. Nu reprezintă nevoia de a prezenta un adevăr sau un neadevăr, ci se află în interiorul esteticului. Arta îl deosebeşte cel mai mult pe om de restul fiinţelor. Arta, ca produs al simţului estetic, oferă un sentiment de plăcere şi se manifestă potrivit sensibilităţii fiecăruia, ea putându-se manifesta de la o banală aşezare a obiectelor unei locuinţe, până la realizarea unui desen, executarea unui dans sau fredonarea unei melodii.

G. V. Plehanov vorbeşte despre un *simţ al ritmului*[139], ca o însuşire psiho-fiziologică fundamentală a naturii umane, care îi oferă capacitatea de a produce sunete ritmice şi gesturi sacadate. Despre artă, ca funcţie a naturii umane, vorbeşte şi Moritz Hoernes[140], care consideră că aceasta îi oferă omului o viaţă interioară.

Eugène Véron consideră arta o manifestare spontană a activităţii intelectuale. Artele ar fi produsul unei dedublări a limbajului vorbit şi cel scris: *„Artele care, ca urmare a progresului analizei intelectuale, s-au degajat spontan şi evident din limbajul vorbit şi din limbajul scris al primelor timpuri [...] Artele izvorâte din limbajul vorbit sunt artele de expresie imediată: mişcare,*

---

[139] G. V. Plehanov, *Studii de teoria artei*, Bucureşti, Editura Univers, 1978, p. 77.
[140] Dumitru Matei, *op. cit.*, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

*ritm, succesiune (poezie, muzică, **dans**); cele izvorâte din limbajul scris sunt artele de expresie mediată: ordine, proporţie, simultaneitate (sculptură, pictură, arhitectură).*"[141]

Oricare ar fi adevărul legat de provenienţa sa, dansul actual şi-a uitat finalitatea, scopul prim, legat de revelarea unor semnificaţii, rămânând acum doar cel estetic. Problema controversată care se pune este cea legată de scopul estetic, dacă acesta a apărut odată cu arta în sine sau după ce vorbim de un oarecare progres al culturii.

Dacă analizăm obiectele create de omul primitiv, cum ar fi vasele de lut, obiectele de tăiat, vom observa, în urma descoperirilor arheologice, că, treptat, tehnica s-a îmbunătăţit, aceste obiecte, făcute de mâna omului, au devenit tot mai frumoase. Aşadar, trecerea de la eficienţă la simţul estetic s-a făcut în mod imperceptibil, poate şi datorită unei dorinţe permanente a omului de perfecţionare sau a unei sensibilităţi sufleteşti ce îl face pe om atât de special. Ţinând cont de complexitatea fiinţei umane şi de trebuinţele pe care natura nu reuşeşte să i le satisfacă, considerăm mai degrabă că dansul ar fi apărut datorită prelucrării naturii, potrivit cu fiinţa sa.

Acolo unde cuvintele nu au mai fost de ajuns, a apărut dansul ca o completare sau chiar substituire a lor. Poate că dezvoltarea limbajului articulat ar putea fi considerată nefastă pentru dans, deoarece, când omul a căutat să formuleze în cuvine ceea ce simte, dansul distractiv a prins contur, în defavoarea celui ritualic. Chiar R. Wagner a silit limba să se întoarcă la stadiul primordial, acolo unde ea nu găseşte aproape nimic în noţiuni, acolo unde este ea însăşi încă poezie, imagine şi sentiment.[142]

În Grecia, poezia corală era alcătuită din dans, muzică şi versuri. Poeţii trebuiau să înveţe să recite şi să danseze odele pe care le compuneau. De aici a apărut şi pantomima (*pantomimos*) (IB, 20), ca formă de mimare a versurilor recitate. Satirii, care cântau şi dansau versurile, au devenit primii actori, dansul ajungând, treptat, o parte a unui spectacol, dansul, muzica şi poezia combinându-se armonios. Prin organizarea spectacolelor se acorda şi o mai mare importanţă mişcării în sine, gesturile nemaifiind făcute la întâmplare sau după inspiraţia de moment, ele trebuiau foarte bine organizate. Se observă, totuşi, o oarecare rigiditate a mişcărilor, chiar o geometrie care s-a păstrat până prin secolul al XVI-lea. Spartanii ajungeau chiar să lupte în tactul muzicii. De la greci au rămas numeroasele mişcări din dansul clasic, precum cele cinci poziţii fundamentale de picioare, *battement-urile*, *demipoint*-ul, *piruetele*, *degajé*-urile, *rondes des jampes*, *jeté*-uri, toate esenţiale pentru dansul clasic.

Şi în cultura chineză, dansul instituie armonia între cer şi pământ, prin

---

[141] *Ibidem*, p. 40.

[142] Antonela Corban, *De Chirico şi inversarea categoriilor estetice nietzcheene*, în vol. *Artă şi comunicare*, Iaşi, 8-17 mai 2001, Editura Artes, Iaşi, 2001, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

acesta putându-se face posibilă ordonarea lumii, mai ales că acesta era legat de ritmica numerelor. Însuşi Buddha, stăpânul mişcării vitale, poartă numele de *domn al dansului*.[143]

Sunt nenumărate legende legate şi de dansul lui Shiva, despre care se spune că „*a creat lumea dansând*" (DD, 305), multe dintre ele de o vechime incalculabilă, care nu mai sunt foarte clar cunoscute, cu toate acestea se observă cu certitudine existenţa a două tipuri de dansuri care îl definesc: *tāndava*, dansul sălbatic, violent, nociv şi dansul liric, plin de tandreţe-*lāsya*.

Shiva, în *Manifestarea dansantă* (*nrityamūrti*)[144], adună în jurul său „energia eternă", coregrafia devenind, astfel, vârtejul timpului sau „marea magmă" ce acumulează asemeni unui magnet forţele cosmice. Natura şi toate fiinţele Pământului sunt, astfel, efectele dansului său frenetic. Prin dansul său cosmic, se degajă cele cinci ipostaze ale „energiei eterne": 1. creaţia; 2. dăinuirea; 3. distrugerea sau absorbţia - primele trei simbolizate prin poziţiile celor trei mâini ale sale, care se regăsesc în statuile datând din secolele X-XII d. Hr.; 4. piciorul aşezat înseamnă ascunderea sau desfăşurarea Māyei şi 5. dăruirea păcii credinciosului prin revelaţie, stare reprezentată prin piciorul înălţat. Un rol destul de important îl are şi inelul de flăcări şi lumină care iese din zeu şi îl încercuieşte. Despre el se spune că ar reprezenta procesele vitale ale universului sau lumina transcendentă a cunoaşterii adevărului. *El apare în două ipostaze distincte: ascetul arhetipal şi* ***dansatorul arhetipal****. Pe de o parte, el este linişte totală - calm lăuntric, absorbit în sine însuşi, absorbit în vidul Absolutului, unde totate distincţiile se contopesc şi se dizolvă, şi toate tensiunile se împacă. Dar, pe de altă parte, el este activitate totală - energie vitală, frenetică, fără joc şi jucăuşă. Aceste aspecte constituie manifestările duale ale unei unei realtăţi supreme non-duale.*[145] (vezi *Anexa 26*)

Observând complexitatea elementelor aparţinând zeului Shiva, ajungem uşor la concluzia că dansul face legătura între lumea contingentă şi cea transcendentă. Ba mai mult, în lumea hindusă, vedem o corelare în ceea ce priveşte mişcările şi apariţia universului. Acea „*mişcare primă*", cum o numesc specialiştii, sau magma care s-a rotit asemeni unui vârtej, atrăgând elementele cosmice, creându-se astfel şi lumea terestră, este văzută ca un dans primordial al cărui autor este Shiva, arhiyoghinul zeilor.

Bineînţeles că nu doar Shiva este reprezentat dansând, există numeroase statui, în care şi Krişna este surprins în poziţii de dans.[146] Nu întâmplător s-a

---

[143] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coord.), *Dicţionar de simboluri*, vol. I, Editura Artemis, Bucureşti, 1994, p. 428.

[144] Heinrich Zimmer, *Introducere în civilizaţia şi arta indiană*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 219.

[145] *Ibidem*, p. 234.

[146] Ştefan Munteanu, *Dimensiuni ale spiritualităţii indiene*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1997, p. 27, fig. 1.

Scanned with OKEN Scanner

spus că, din cele trei tipuri de metafizici recunoscute, greacă, indiană, occidentală europeană, cea indiană este admisă ca fiind, prin excelenţă, tipul pur de filosofare[147]. Dansul, pentru hinduşi, e o formă străveche de magie care include transă, extaz, un fel de identificare a acestuia cu divinul, prin care dansatorul devine o fiinţă înzestrată cu puteri supranaturale. Rolul pregnant al dansului la indieni, ca liant între cer şi pământ, este subliniat de existenţa celor 108[148] stiluri de dans inventate de Shiva.

Se pare că puterile magice se pot dobândi prin dans, rugăciune şi meditaţie. Dansul este considerat un act de creaţie cu funcţie cosmogonică, prin care dansatorul se transformă în funcţie de ceea ce interpretează. Dacă execută un dans războinic, devine un erou neînfricat, dacă mimează o partidă de vânătoare, i se asigură sucesul vânătorii etc. În *Dicţionarul de simboluri* (p. 428) se menţionează următoarele: *„**Dansurile** rituale din India cheamă la un fel de fuziune în aceeaşi mişcare estetică, emotivă, erotică, mistică sau religioasă, ca o reîntoarcere la Fiinţa unică de la care emană totul, la care totul revine, printr-o continuă transmitere în ambele sensuri a Energiei vitale".*

În Africa, şi astăzi, dansul este singura modalitate de expresie mistico-religioasă prin care omul încearcă să se elibereze de limitele sale. Aici am putea căuta elementele esenţiale care să ne ducă la descoperirea apariţiei gustului estetic, însă, de la un trib la altul, se observă diferenţe semnificative. Sensibilitatea sau imitarea se pare că stau la baza operei de artă.

La egipteni, dansul religios a fost inventat de corifei (preoţi) şi era închinat lui Osiris (zeul Soarelui), sub denumirea de *dans astronomic*[149]. Oficianţii, care erau aşezaţi în jurul altarului (altarul semnifica soarele), simbolizau semnele zodiacale şi cele şapte planete şi constelaţii, care se roteau în jurul soarelui. La fel cum se întâmplă mai târziu, în Italia, unde dansul intră şi el în procesiunile religioase.

După cum am observat, grecii, hinduşii, romanii, egiptenii şi triburile africane stau la baza cercetărilor legate de apariţia dansului, dintre aceştia însă, grecii se detaşează lejer, pentru că o cultură înfloritoare va ajuta mereu la descoperirea unor noi vestigii ce ar putea contribui la lămurirea problemelor legate de dans şi nu numai. Este destul de greu să ne limităm la perioada paleolitică şi neolitică, fără a apela şi la dovezile referitoare la dans din Grecia Antică, unde observăm o adevărată înflorire ce întăreşte ipoteza că dansul a avut un rol important pentru om chiar de la începuturile sale.

---

[147] *Ibidem*, p. 6.
[148] Tatiana Dobrescu, *Expresie corporală, dans şi euritmie, Curs de specialitate*, Editura Pim, Iaşi, 2006, p. 18.
[149] Doina Ferenţ, *op. cit*, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

II.2 Mărturii privind existenţa dansului din ţara noastră

„Dansatoarea este o creatură care devine fluidă, devine lumină, culoare, flacără şi sfârşeşte într-o miraculoasă spirală de foc care se ridică spre infinit". (Loïe Fuller)

Dacă am vorbi despre data naşterii baletului, atunci primele atestări s-ar duce până spre secolul al XVI-lea, mai exact 15 noiembrie 1581, în Franţa, când *Baletul comic al Reginei (Ballet comique de la Reine)* a fixat data naşterii acestui divertisment, după cum era considerat în acea perioadă. Însă noi ştim că dansul se practica cu mult timp înainte. Primele mărturii nu trebuie căutate în documente, ci în desenele rupestre sau realizate pe diferite obiecte. Primele mărturii se păstrează încă din perioada Paleoliticului şi a Neoliticului, prin desenele rupestre, dar şi cele de pe diferite obiecte. Dansurile în formă de cerc, de spirală sau semicerc stau mărturie asupra faptului că oamenii primitivi erau influenţaţi în mişcările lor de elementele înconjurătoare: Soare, Lună, şarpe etc. Soarele, pentru forma de cerc, Luna, pentru semicerc, şarpele, pentru spirală.

Amintim în acest sens peştera Trei Fraţi de la Ariège (Franţa), unde s-a găsit desenul unui bărbat mascat, dansând şi cântând cu un instrument în formă de arc, având în faţa sa două animale. Dansul este, cu siguranţă, dovada existenţei unui ritual vânătoresc. De asemenea, la Mège, în Dordogne[150] (tot în Franţa), pe o ramură de corn de cerb erau reprezentaţi trei tineri dansând şi purtând, de asemenea, o mască pe faţă. La Cogul, în Spania, interesant este că nu mai apar bărbaţi, ci nişte femei, dansând în cerc în jurul unui bărbat gol, posibil un dans de fecundaţie. Am putea remarca în cazul primelor două, existenţa măştii, care se folosea pentru ca cei prezenţi să nu se poată privi, pentru a putea intra mai uşor într-o stare de transă, de legătură cu divinitatea, fără teama de a fi priviţi, de asemenea, pentru a se dedubla sau a deveni altcineva prin mască sau o manifestare a *Sinelui universa"*,[151], bineînţeles, pentru a nu produce plăcere celui care îl priveşte şi pentru a avea astfel un rol strict magico-ritualic.

Ştirile autorilor antici sunt sporadice, fiind descrise mai ales ceremoniile sălbatice şi fastuoase care au reuşit să impresioneze în aşa măsură, încât să fie menţionate.

Omul primitiv este surprins în diferite ipostaze dansante pe pereţii

---

[150] T. Urseanu, *op. cit.*, p. 10.

[151] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1994, vol. II, E-O, p. 274.

Scanned with OKEN Scanner

peşterilor de la Heduda (jud. Sălaj), în Peştera Cuciulat, aflată pe Valea Someşului (jud. Sălaj), Baia de Fier, Polovraci, Gaura Chindiei, Caraş-Severin. În Paleoliticul Superior (cca. 35.000-1.000 î.Hr.), aria şi numărul descoperirilor, care să ateste apariţia şi importanţa dansului, creşte.

Descoperirea unei reprezentări în ceramică a unei hore, formate din 6 femei, aparţinând Culturii Cucuteni (3700-2500 î. Hr.), ultima mare cultură cu ceramică pictată din Europa, indică faptul că hora a apărut cu mai mult de 5000 de ani în urmă pe pământul vechii Dacii. De asemenea, ilustrează ideea sociabilizării. În ţara noastră, cea mai veche ştire scrisă, legată de ceremoniile geto-dacilor, datează din secolul al V-lea î.Hr., în cartea a IV-a a *Istoriilor*[152] lui Herodot din Halicarnas, unde se menţionează un ritual executat în cinstea lui Zamolxis, zeul suprem al geţilor. Se observă o reminiscenţă a formelor teatrale greceşti şi romane în aceste dansuri ritualice precreştine. Foarte multe dansuri au păstrat elemente străvechi până astăzi.

Geto-dacii, ca, de altfel, toate popoarele europene, au încercat să exploateze resursele solului, angrenând în jurul fiecărei practici obiceiuri specifice. Dansul s-a dezvoltat progresiv în procesul muncii, el fiind un element nelipsit în actul de productivitate a solului. S-au creat diverse festivităţi agricole, ce se desfăşurau în cele două anotimpuri, primăvara şi toamna, la care participau toţi membrii colectivităţii. La vechii traci, dansul ajunsese, după spusele lui Xenophon, la un grad de rafinament deosebit, dovadă este evoluţia pe scenă a tracilor cu prilejul banchetului dat de regele trac Seuthes, în cinstea celor zece mii de oşteni întorşi în patrie.

Un ceremonial de toamnă, cunoscut la geto-daci, este celebrat în cinstea zeului Sabazios, după mărturia lui Dionisie Tracul[153]. Fiind o sărbătoare celebrată la culesul strugurilor şi a produsului viticol, dansatorii-lucrători dansau în sunetul oboiului, împodobiţi fiind cu viţă de vie şi ciorchini de struguri. Se pare că renumitele dansuri orgiastice, practicate de greci în cultul lui Dionysos, au fost preluate de la traci, mai exact, de la aceste manifestări dedicate zeului Sabazios.

Vasile Pârvan, în *Getica,* oferă informaţii cu privire la ritualul de înmormântare, menţionând că tracii, asemeni geto-dacilor, se bucurau pentru trecerea în lumea de dincolo a defunctului, atât pentru faptul că acesta a scăpat de primejdiile acestei lumi, cât şi pentru marea întâlnire a acestuia cu zeul Zamolxis, zeu care-i asigura existenţa veşnică. Dansurile funerare reprezentau forţele vitale, sugerând mai ales ciclicitatea vieţii. Această „bucurie mortuară" se desfăşura progresiv, pornind de la o linie dreaptă, după care executanţii strângeau treptat un cerc, într-un ritm tot mai frenetic.

Sarcofagele descoperite în câmpia sudică a Oltenei, datând din secolul al

---

[152] ITR, p. 24.

[153] Gabriel Negry, *Memoria dansului, breviar despre arta coregrafică,* vol. I, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

III-lea d. Hr.,[154] cu sculpturi ce înfăţişează dansuri acompaniate de nai şi cimbale, în semn de apreciere adusă defunctului, arată, de asemenea, vechimea, dar şi importanţa dansului, chiar în cadru funebru. Vase antice de la Popeşti[155] înfăţişează mişcări ale picioarelor, ca şi celebrul vas „Hora de la Frumuşica" sunt sugestive pentru a indica mişcările circulare, de grup.

Momentul unui dans folcloric apare pe un fragment de ceramică descoperit la Păcuiul lui Soare, din secolul al XII-lea[156], unde era desenată o mişcare în care recunoaştem dansul popular românesc. Un document din secolul al XIV-lea (1399),[157] de la Marienburg, menţionează un muzicant valah, însoţit de dansatori, plătiţi pentru a delecta pe cei prezenţi la curţile Ţărilor Române. Muzicologul George Breazul[158] subliniază că, în Evul Mediu românesc, cântecele jucate formau *aliajul* global al tuturor acţiunilor narative-dramatice.

O prodigioasă mărturie, care subliniază importanţa dansului arhaic la geto-daci, îi aparţine lui V. Pârvan, care afirmă: *„...şi nimic nu se opune de a admite, şi la geţi, obiceiul tracic al dansului, în legătură cu marile praznice, şi, la sfârşitul lor, când toată lumea, cu regele în frunte, intră în joc, de multe ori transformat din simplu joc în arme,* ***dans al săbiilor****".*[159] Această constatare ne aminteşte de dansul căluşarilor, un dans războinic cu origine clară geto-dacă.

O cană de argint, descoperită la Cluj[160], datând din secolul al IV-lea d.Hr., pe care erau reprezentate o dansatoare, purtând un *timpanon* pe umăr, şi alta, cu nişte talgere în mână, ambele cu mişcări mlădioase, stă mărturie pentru rolul major al dansului, permanent îmbinat cu muzica.

Se consideră că cea mai veche ştire scrisă despre ceremoniile ritualice practicate de geto-daci, ramura nordică a triburilor tracice, datează din secolul al V-lea î.Hr., şi a fost notată de către Herodot din Halicarnas[161]. Specialiştii au constatat că din marea familie indo-europeană a tracilor s-au desprins mai multe neamuri, inclusiv geto-dacii şi carpii, înrudiţi mai mult sau mai puţin cu odrizii, frigenii, moesii, sarmaţii, besii, între aceste neamuri exercitându-se diverse influenţe reciproce, şi în ceea ce priveşte arta, deci şi dansul.

Cultura coregrafică a acestor păstori şi agricultori geto-daci de origine tracă a fost admirată, în Antichitate, de către greci, de romani. Istoricul

---

[154] cf. NG, p. 66.
[155] Vezi Gabriel Negry, *Memoria dansului. Breviar despre arta coregrafică*, Vol. I, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986, p. 51.
[156] *Ibidem*, p. 74.
[157] *Ibidem*, p. 93.
[158] *Ibidem*, p. 99.
[159] *Ibidem*, p. 42.
[160] *Ibidem*, p. 48.
[161] cf. Tilde Urseanu, Ion Ianegic, *op. cit.*, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

Theopomp[162] scria despre o solie geto-dacă, ce avea chitara specifică cu ea, chiar şi într-un astfel de moment.

De asemenea, Ştefan cel Mare îşi alegea ostaşii după ce îi punea să danseze *„brâuri căluşăreşti şi bătute voiniceşti"*,[163] pentru a le testa rezistenţa fizică, energia şi temperamentul pe care îl arătau în modul de a dansa, obicei întâlnit şi în Grecia antică, unde ostaşul era înrolat ca apărător a patriei, după ce era testat, în prealabil, prin execuşia unor dansuri şi prin cunoştinţele de arta muzicii şi poeziei, trei dintre disciplinele educative fundamentale. Mai târziu, călători francezi, germani, englezi au notat în cărţile lor, publicate la întoarcerea în ţară, informaţii despre jocurile populare româneşti.

Dansul popular are cu precădere funcţie distractivă, păstrând pe alocuri urme ale unei culturi străvechi. Cei mai mulţi însă, uită semnificaţiile primordiale, la întrebarea: ce semnifică respectivele gesturi, răspund prin cunoscuta replică: *„aşa am prins de la bătrâni"*.

Interesant este că aşa-numitul dans macabru, răspândit în Europa medievală a secolelor al XIV-XVI-lea, în care oamenii apăreau dansând alături de un personaj reprezentând moartea, dans acceptat de Biserică, apare şi la noi. Ba, mai mult, pe pereţii unei biserici din Valea Popii (Muscel) a fost pictat un astfel de joc, subliniind pătrunderea dansului şi în cultul creştin ortodox. Deşi scena a fost ştearsă, C. Şapcariu, profesor din Câmpulung, a văzut-o, reţinând chiar şi versurile rostie de moarte:

Doamnă împărătească,
Ai fost mândră şi frumoasă
Şi-ai trăit în lume bine,
Hai de joacă şi cu mine.[164]

În sfera dansului popular se încadrează şi *dansul cu substrat cultic;* astfel, din secolul al XIII-lea, datează o legendă germană despre *jucători, blestemaţi*[165] să danseze fără încetare vreme de un an de zile, deoarece au dansat în preajma bisericii, deranjând slujba preotului.

Primele însemnări medievale despre dansurile populare datează, de fapt, din secolele al XVI-XVII-lea[166], la cronicarii I. Neculce, M. Costin şi Dimitrie Cantemir; acesta, din urmă în *Descrierea Moldovei* şi în *Istoria ieroglifică,* face observaţii despre muzică, dansurile populare şi obiceiurile

---

[162] Vladimir Curbet, *La gura unei peşteri de comori,* Editura Hyperion, Chişinău, 1994, p. 14.
[163] *Ibidem*, p. 15.
[164] Ovidiu Bârlea, *Eseu despre dansul popular românesc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 27.
[165] *Ibidem*, 27.
[166] Mariana Flaişer, *Terminologia muzicii în limba română,* Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 1997, p. 159.

Scanned with OKEN Scanner

din acea perioadă. Sunt menţionate diferite obiceiuri şi jocuri populare: ca *„**brezaia**... cel mai mojâcesc şi dă ruşine joc”*[167]. Din spusele cronicarului Grigore Ureche aflăm faptul că *divertismentul popular* este regăseşte la Curtea lui Aron-Vodă (1451-1457), care *nu se sătura de **giucată**, de cimpoier, pe care îl ţinea de măscărici”*[168].

Revenim la Dimitrie Cantemir, care, în *Descrierea Moldovei*, în capitolul al XVII-lea, *Despre năravurile moldovenilor*, descrie în detaliu cum se joacă hora, arătând şi influenţele polone: : *„**Jocurile** sunt la români cu totul altfel decât la celelalte neamuri. Ei nu joacă doi sau patru inşi laolaltă, ca la franţuji şi leşi, ci mai mulţi roată într-un şir lung. Altmiteri, ei nu joacă prea lesne decât la nunţi. Când se prind unul pe altul de mână şi joacă roata, mergând de la dreapta spre stânga, cu aceiaşi paşi potriviţi, atunci zic că joacă **hora**; când stau, însă, într-un şir lung şi se ţin de mâini aşa fel că fruntea şi coada şirului rămân slobode şi merg împrejur făcând felurite întorsături, atunci acesta se numeşte, cu un cuvânt luat de la leşi, **danţ**”*[169].

O descriere a unui joc bărbătesc, din Transilvania, face şi istoricul maghiar Nicolay Istkvánfi,[170] în secolul al XVI-lea, care relatează despre un joc ciobănesc, dansat de Balassa Balint, la curtea împăratului Rudolf al II-lea, cu ocazia încoronării acestuia, la 25 septembrie 1572.

Un bun cunoscător al spaţiului românesc, în secolul al XVII-lea, călător şi el, Paul din Alep, nota: *„băieţii din fiecare stradă şi despărţire se adunau în mănăstirile lor şi aprindeau focuri în cimitire, făcând un zgomot vesel şi jucând **geamparalele** până la ora şasea din noapte”*.[171]

Dansurile populare se dansau şi la oraşe, nu doar la sate. De exemplu, la nunta fiicei mai mari, Maria, a lui Vasile Lupu, cu ducele lituanian Janusz Radziwill, este descrisă hora fetelor de boieri, într-un cerc deschis, condus de un stolnic bătrân, cu un băţ în mână, care sărea cât putea, întocmai ca la horele săteşti[172].

Numele horelor şi sârbelor din perioada ulterioară denotă un amestec de folclor coregrafic orăşenesc, creaţii culte în stil popular şi dansuri populare autentice: *hora amorezului, sârba preoteselor*[173], *sârba maicilor, sârba popilor*[174], *sârba paraponişiţilor, sârba spiţerilor, sârba şchiopilor*[175], *sârba*

---

[167] Cornelia Călin, *Condica limbii româneşti şi contribuţia lui Iordache Golescu la cunoaşterea culturii noastre populare*, în „Revista de etnografie şi folclor”, vol. II, p. 201, apud Flaişer, *op. cit.*, p. 60.
[168] Gabriel Negry, *op. cit.*, p. 94.
[169] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1978, p. 184.
[170] JFA, p. 4.
[171] Ovidiu Bîrlea, *Eseu despre dansul popular românesc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 32.
[172] EDPR, p. 161.
[173] JRN, p. 124.
[174] JRN, p. 124.

Scanned with OKEN Scanner

în trei ciocane[176], *hora chefliilor, hora cucoanei*[177], *sârba amărâţilor, sârba chiulangiilor,*[178], *sârba bulevardului, sârba chelnerilor, sârba cocoşaţilor, sârba crâşmăreselor, sârba crizei, sârba cucoanelor, sârba democraţilor, sârba giherlor, sârba hahamilor, sârba lăptăreselor, sârba lumina electrică, sârba japonezilor, sârba popilor, sârba poliţailor, sârba poştei, sârba popicarilor, sârba precupeţelor, sârba preoteselor, sârba pretenţioasă, sârba tramvaiului, sârba undelemn, sârba votului obştesc, sârba vagabonzilor*[179] etc., dar şi *dorul cucoanei*[180], *s-a dus popa*[181], *repausul de duminică*[182] etc.

Interesant este că cele mai vechi mărturii nu sunt cele ale românilor, ci ale străinilor, călători care au vizitat ţara noastră şi care au notat în însemnările lor de călătorie frumuseţea dansurilor populare, lucru care subliniază atât farmecul lor, cât şi impactul pe care l-au avut asupra unor străini care au simţit nevoia de a le descrie amănunţit, de cele mai multe ori, cât şi vechimea unor termeni de dans, printre care amintim: *hora, bătuta, chindia, sârba, geamparalele, brâul, aluneasca*[183] etc.

---

[175] G. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1974, p. 25, apud Flaişer, p. 164.
[176] DTM, p. 449; CD, p. 102.
[177] AJRN, p. 29.
[178] AJRN, p. 45.
[179] JRN, p. 116-126.
[180] JRN, p. 71.
[181] JRN, p. 115.
[182] JRN, p. 114.
[183] A se vedea în acest sens *JNR*, o lucrare dedicată aproape exclusiv descrierii şi prezentării amănunţite a tuturor mărturiilor privind existenţa dansului din ţara noastră, de la simple articole, la jurnale de călătorie.

Scanned with OKEN Scanner

II.3 Primele spectacole dansante

„Dansul este poezie tăcută". (Simonide din Keos)

În Epoca Renaşterii încep să se pună bazele dansului profesional modern, baletul, care îşi primeşte denumirea de la cuvântul italian *il ballo*. Prin acest termen se înţelege dansul susţinut şi organizat de profesori de dans. Începuturile baletului se fac în Italia şi Franţa unde maeştrii de dans ai curţilor princiare creează alfabetul mişcărilor clasice de dans şi au loc primele spectacole care au ca bază dansul popular.

Spectacolul pus în scenă la Palatul Bourbon (Paris), la 15 noiembrie 1581, de către Balthazare de Beaujoyeux – *Ballet comique de la Reine* – este considerat ca primul spectacol integral de dans şi, ca atare, începutul de fapt al istoriei baletului modern.[184]

Ludovic al XIV-lea a înfiinţat, în anul 1661,[185] prima şcoală de predare a baletului, punând în fruntea ei pe profesorul său de dans, Charles Beauchamps, personalitate de seamă în istoria baletului francez, făcându-se, pentru prima dată, distincţia între dansatorii profesionişti şi cei animatori.

Un moment important îl constituie şi anul 1681, când este pus în scenă baletul *Triumful dragostei*[186], primul balet în care participă balerine profesioniste, mai ales că, până în acest moment, rolurile feminine erau mereu interpretate de bărbaţi. Este o dată istorică pentru balet, pentru că acum se naşte o reală competiţie între balerini şi balerine.

Secolele al XVI-lea-al XVIII-lea reprezintă etapele de sinteză, prin integrarea diferitelor tendinţe (dansuri comice, cu măşti, pantomime). Ca gen de sine stătător, baletul începe să se impună tot mai mult, un moment important constituindu-l reformarea sa de către marele coregraf francez, Jean Georges Noverre (secolul al XVIII-lea), acesta capătând o foarte largă răspândire până în secolele al XIX-lea şi al XX-lea.

În perioada clasică, cât şi în cea romantică, apar realizări care au constituit momente de răscruce în dezvoltarea dansului clasic, următoarele spectacole de balet fiind şi cele mai reprezentative ale genului clasic, care au rămas un model pentru generaţiile următoare: *Silfidele* (1832) libret şi coregrafie: Filippo Taglioni, muzica: Jean-Madelaine Schnietzhöffer; *Giselle* (1841) de Adolphe Adam, *Coppellia* (1870) şi *Sylvia* (1876) de Léo Delibes, *Don Quijote* (1869) şi *Bayadera* (1877) de Ludwig Minkus, *Lacul lebedelor* (1895), *Frumoasa din pădurea adormită* (1890) şi *Spărgătorul de nuci*

---

[184] cf. DFGM, p. 30.
[185] DFGM, p. 39.
[186] Roberto Baiocchi, *op. cit.*, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

(1892) balete de Piotr Ilici Ceaikovski, coregrafia Marius Petipa, *Raymonda* (1898) de Aleksandr Glazunov, coregrafia de Marius Petipa, şi, mai târziu, *Romeo şi Julieta*, balet compus în 1936 şi montat în 1940 de către Leonid Lavrovski, muzica: Serghei Prokofiev[187]. Erau balete care au rămas până astăzi un model demn de urmat, pentru toţi maeştrii coregrafi pe marile scene ale lumii, fiind prezentate, fără intermitenţe, încă din secolul al XIX-lea, nedemodându-se deloc.

În spaţiul românesc, coregrafia profesională începe să se formeze destul de târziu, datorită condiţiilor istorice de izolare geografică cauzată, pe de o parte de dominaţia otomană, pe de altă parte din cauza permanentelor năvăliri ale armatelor străine, care au determinat numeroase crize economice, până la tratatul de la Adrianopole, din 1829, care a permis deschiderea către Occidentul european.

Primele spectacole au fost prezentate de trupe străine, venite în turneu prin spaţiul românesc, *cea mai vechie menţiune despre o astfel de trupă* ambulantă find cea din 1772[188], când trupa lui Livio Cinti dădea reprezentaţii la Sibiu, şi trupa lui Francesco, venită la Bucureşti, cinciprezece ani mai târziu. Sunt menţionate apoi: o trupă germană, care, în trecere spre Odesa, se opreşte pentru scurt timp la Iaşi, în 1795, apoi, în 1806, compania italianului Gaetano Madji care susţine spectacole tot la Iaşi, iar în 1815, în Transilvania, trupa lui Johann Gerger, ţine spectacole de dans aici, dar şi în Bucureşti.

Deja, începând cu secolul al XIX-lea, în Ţările Române, pătrund astfel de trupe ambulante care deschid gustul publicului pentru dans, în general, şi pentru balet, în special. Evoluţia spre o artă profesionistă a fost lentă, după cum aflăm într-o scrisoare din 29 octombrie 1908, adresată lui Constantin Grigore, care înfiinţase, în 1904, Compania lirică de operă şi operetă, cu sediul în Parcul Oteteleşteanu. El încercase să întemeieze *prima şcoală de balet* şi să alcătuiască un corp de dansatori profesionişti, asociat cu Oscar Schmitd, care deschide şi el o şcoală de coregrafie, în 1908, probabil pe Calea Victorie nr 197[189]. Acesta din urmă îi scrie partenerului său despre îngrijorarea de a nu se prezenta nicio fată pentru şcoala de balet, acestea nefiind motivate nici într-un fel să urmeze o astfel de carieră. În 1898, se organizează un corp de balet la Teatrul Naţional, moment în care apar balete scrise de compozitori străini. Până la această dată, baletele româneşti nu erau decât diferite jocuri populare.

Spectacole de dans încep să se ţină şi la Cişmeaua Roşie din Bucureşti, un teatru înfiinţat de domniţa Ralu Caragea şi Iancu Văcărescu, la începutul secolului, însă aceste reprezentări nu erau interpretate de dansatori

---

[187] Daniela Caraman-Fotea, Grigore Constantinescu, Iosif Sava, *Ghid de balet*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1973, care prezintă detaliat fiecare balet în parte.
[188] Cf. IB, p. 286.
[189] *Ibidem*, p. 288-289.

Scanned with OKEN Scanner

profesionişti şi nu aveau caracterul unui balet propriu-zis.

Abia după 1920, lucrurile încep să se schimbe: un grup de artişti au pus bazele Operei Române din Bucureşti. Primele două decenii ale secolului al XX-lea cunosc, în general, o orientare spre spectacolul coregrafic de tip folcloric. Mihail Jora încuraja o *„artă... făurită de dansatori români, pe muzică scrisă de compozitori români, pe subiecte din viaţa românească, pe mişcări şi ritmuri scoase din* ***jocurile*** *caracteristice* ***populare româneşti.”***[190] Totuşi, abia în 1937[191] apare o lucrare coregrafică inspirată din folclorul românesc, baletul *Taina*, compozitor Mihail Andricu, coregrafă Vera Karally, care a montat mai târziu şi baletul românesc într-un act, *Paiaţa,* pe muzică de Mihail Jora. Tendinţa de a utiliza în balet folclorul ca element expresiv sau de divertisment a existat întotdeauna, dar s-a accentuat îndeosebi în epoca romantică, când Fanny Elssler entuziasma publicul cu dansul spaniol *Cachucha* sau cu ucraineanul *Kuyaviak*[192]. În 1911 putem vorbi despre *primul balet de valoare europeană,* dansat pe o scenă românească, prin baletul *Zâna păpuşilor.*

Primele spectacole cu dansuri şi muzică românească, ca elemente principale de expresie, le va crea coregrafa Floria Capsali, *prima maestră de balet românc*ă, începând din anul 1931, continuând cu *Nunta în Carpaţi* (1938-1939), *primul balet de sine stătător românesc*[193], pe muzica compozitorului Paul Constantinescu.

Dintre balerinele noastre cele mai valoroase amintim pe Magdalena Popa, balerină solicitată să participe la competiţiile şi spectacolele internaţionale, ea fiind distinsă, în 1966, cu Medalia de Aur pentru cea mai bună interpretă feminină la Festivalul Coregrafic de la Paris, dar şi Valentina Massini, *una dintre primele soliste* ale noastre. Teatrul de operă nu era suficient pentru a acoperi discrepanţa dintre baletul european şi cel românesc, aşa că producţiile coregrafice se întâlnesc şi în teatrele de revistă şi operetă.

Fondatorul baletului cult românesc este socotit Mihail Jora, el aducând o concepţie nouă în privinţa dramaturgiei şi a relaţiei dintre dans şi muzică, bazată pe un larg suflu melodic şi ritmic, dedus din intonaţiile cântecelor şi jocurilor populare, o paletă orchestrală plină de culoare şi dinamism: *La piaţa* (1928), *Demoazela Măriuţa* (1940) în coregrafia Floriei Capsali; *Curtea veche* (1948), *Când strugurii se coc* (1953), *Întorcerea din adâncuri*[194].

Pentru că era nevoie o artă coregrafică făurită de dansatori români pe muzică scrisă de compozitori români, pe subiecte din viaţa românească şi pe ritmuri preluate din jocurile populare româneşti, coregrafii şi compozitorii

---

[190] „Timpul”, iunie, 1937, în Zeno Vancea (coord.) *Dicţionar de termeni muzicali,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984, p. 50.
[191] GB, p. 7.
[192] cf. IB, p. 247.
[193] GB, p. 77.
[194] DFGM, p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

români s-au pus în slujba acestui deziderat, creând balete specific româneşti: *Priculiciul* (1933) de Oleg Danovski, pe muzica lui Zeno Vancea; *Nunta în Carpaţi* (1938) de Floria Capsali, pe muzica lui Paul Constantinescu; *Harap Alb* (1948), în coregrafia lui Oleg Danovski şi muzica lui Alfred Mendelsohn; *Haiducii* (1956), în coregrafia lui Vasile Marcu şi muzica Hildei Jerea.

Faptul că la noi nu a existat o tradiţie în dans, precum în alte ţări, precum Franţa sau Italia, şi-a spus cuvântul. De aceea, demersul balerinilor de a aduce publicul la spectacolele de balet nu au fost deloc uşor.

Deşi baletul a apărut destul de târziu în ţara noastră, lucrurile au evoluat destul de repede, în câţiva ani deschizându-se în toată ţara teatre care să creeaze mediul propice spectacolelor şi stagiunilor. Astfel, după ce, în 1921, este fondată Opera Română, la Bucureşti şi Cluj, în 1953, s-a construit noua clădire din Cotroceni, căreia i s-a dat denumirea de Teatru de Operă şi Balet, iar la 31 ianuarie a avut loc deschiderea oficială a stagiunii. În 1947, este deschisă Opera din Timişoara, în 1956 - Opera de Stat din Iaşi şi Teatrul Muzical din Braşov, Teatrul Muzical din Galaţi, în 1957 - Teatrul de Stat din Constanţa. Apărând, astfel, şi la noi, balete clasice, precum *Lacul lebedelor*, în coregrafia de Oleg Danovski (1957), *Romeo şi Julieta* (1959) şi *Giselle* (1963) de Vasile Marcu, *Spărgătorul de nuci* de Tilde Urseanu (1960).

După 23 august 1944, s-a hotărât înfiinţarea unui învăţământ de specialitate etatizat, condus de oameni specializaţi şi *s-au pus bazele Şcolii de coregrafie,* care şi-a început activitatea în 1947, sub conducerea lui Anton Romanovski. Anterior, în ţara noastră existaseră două tipuri de şcoli de balet: şcoala de pe lângă operă şi studii particulare.

La comanda politică, sub regimul comunist, balerini, precum Irinel Liciu, Valentina Massini, Gheorghe Cotovelea şi alţii, au fost nevoiţi să „culturalizeze masele", să meargă pe teren, în fabrici şi uzine, pentru a convinge publicul că ceea ce vor vedea le va face plăcere şi să îi determine să-şi sacrifice din timpul lor pentru astfel de momente artistice.

Printre primii balerini de valoare din ţara noastră, amintim pe: Sanda Orleanu, Irinel Liviu, Alexandra Dumitrache Mezincescu, Sergiu Ştefanski, Magdalena Popa, Ileana Iliescu, Gheorghe Cotovelea şi alţii.

Scanned with OKEN Scanner

II.4 Primele preocupări ale specialiştilor pentru dans

„Dansul este limbajul ascuns al sufletului."
(Martha Graham)

Datorită faptului că dansul clasic, dansul modern şi cel de societate au apărut relativ târziu în ţara noastră, nu putem vorbi de o tradiţie, precum cea din Franţa, Rusia, Italia, la noi neexistând mulţi specialişti care să se ocupe de redactarea unor lucrări. Dansul este, prin excelenţă, o meserie transmisă pe cale orală, care nu se învaţă din cărţi, ci din practică.

Deşi folclorul românesc este foarte bogat, înaintea celui de Al Doilea Război Mondial, mai exact, până în prima jumătate a secolului al XX-lea, nu au putut fi consemnate decât 80 de echipe de dans în toată ţara. În perioada dintre cele două războaie mondiale au apărut primele încercări de popularizare ale dansurilor folclorice prin studierea, culegerea, notarea şi prezentarea jocurilor populare de către grupuri de folclorişti, coregrafi, grupaţi în cadrul unor asociaţii particulare.

Cu toate că preocupările pentru arta coregrafică au întârziat destul de mult, totuşi, ele au evoluat într-un ritm alert, dacă observăm cifra de 9.500 de echipe[195], ce dansau jocuri populare româneşti în anul 1964, participante la cel de-al şaptelea Concurs Republican al formaţiilor săteşti şi sindicale. Tot după Al Doilea Război Mondial, ia fiinţă şi primul ansamblu de cântece şi jocuri populare din România, în toamna anului 1945, în cadrul armatei, urmat, în 1947, de Ansamblul Consiliului Central al Sindicatelor şi, imediat, în 1948, de Ansamblul „Ciocârlia" al Ministerului Afacerilor Interne, care au facilitat promovarea cântecului şi jocului popular.

Perioada cea mai prodigioasă, cea mai prolifică a dansului popular, când au apărut şi cele mai multe lucrări despre dansul popular, o reprezintă a doua jumătatea a secolului al XX-lea, imediat după cel de-Al Doilea Război Mondial, mai ales anii `60-`70. Printre cei mai acerbi folclorişti preocupaţi de dansurile populare amintim pe Al. Dobrescu, care a fost un mentor pentru generaţiile tinere, alături de Gh. Popescu-Judeţ, apoi Gh. Baciu, care s-a preocupat de notarea paşilor de dans, şi, nu în ultimul rând, G. T. Niculescu-Varone, care a realizat unul dintre cele mai complete dicţionare de dans, ce cuprinde dansurile poporului român, adunate de pe tot cuprinsul ţării.

Nici în dansul clasic lucrurile nu stau mai bine. Cu toate că, încă din secolul al XV-lea, apar primele însemnări cu privire la arta dansului, în 1455, Antonio Carnazzano, care a publicat *Libro dell`arte della danzzare*; în 1521,

---

[195] DTT, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

este semnalat, în Anglia, primul manual de dans, *Basses dances* de Robert Caplande[196], ceea ce dovedeşte o tradiţie îndelungată în întreaga Europă. La noi, dansul clasic apare mult mai târziu, întâmpinând multe dificultăţi.

Abia după cel de-Al Doilea Război Mondial încep să apară primele manifestări coregrafice autohtone, prin maeştrii de balet: Oleg Danovski, Anton Romanovski, Tilde Urseanu, Vasile Marcu, Gelu Matei, Bella Balogh şi alţii. Acum, sunt montate primele spectacole dansante româneşti: *Harap Alb* (1947), *Haiducii, Călin, Păcală* (1960), *Priculiciu, La Piaţă*. Avântul cu care aceste activităţi coregrafice s-au derulat subliniază dorinţa iubitorilor de dans de a înfăptui lucruri de valoare în care specificul autohton să îşi pună amprenta.

[196] cf. CDS, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. III Terminologia dansului

III.1 Terminologia. Noţiuni introductive

„Despre orice operă de artă nu se poate discuta decât în cuvinte, iar lingvistica e chemată să răspundă curiozităţii de a le afla originea şi destinul, punând în ochii cititorului cele două drumuri paralele pe care se desfăşoară istoria artelor şi istoria terminologiei artelor"

(Sorin Stati)

Terminologia reprezintă un ansamblu structurat de termeni care acoperă un domeniu bine delimitat, fiind o ramură a lingvisticii apărută ca o necesitate datorită apariţiei a numeroşi termeni din diferite ştiinţe şi arte. Ea are în vedere o sferă largă de domenii, caracterizându-se prin interdisciplinaritate, ea aflându-se la graniţa dintre lingvistică şi celelalte discipline, maniera de abordare privind colectarea şi interpretarea datelor putând fi diferită de la un domeniu la altul. Aşadar, trebuie să se recurgă la diferite domenii pentru elaborarea corectă a semnificaţiei termenilor din domeniul respectiv.

Eugeniu Pavel scoate foarte bine în evidenţă faptul că: *„ştiinţa terminogiei este studiul ştiinţific al noţiunilor şi al termenilor folosiţi în limbajele de specialitate"*, adăugând apoi că *„terminologia este ansamblul de termeni care reprezintă un sistem de noţiuni al unui domeniu particular"*[197], aşadar ea se poate defini atât ca disciplină, cât şi ca ansamblu de termeni, DEX-ul (p. 1086) preluând doar această ultimă explicaţie. O definiţie mai precisă ne dă Ileana Busuioc, când precizează că: *„terminologia este disciplina sau ştiinţa care studiază termenii din punctul de vedere al formării, al semnificaţiei, al întrebuinţării, al evoluţiei lor."*[198]

Se poate observa cu uşurinţă grija constantă a omului de a ordona cunoştinţele pentru a le face mai uşor de înţeles, pentru a-i fi la îndemână atunci când are nevoie de ele, dar şi dintr-o dorinţă constantă a omului de a descoperi lucruri noi, despre care nu ştia până atunci. Aşadar, nu este suficientă studierea acestor termeni, ci trebuie realizat un proces de colectare, gestionarea şi difuzarea a informaţiilor furnizate de cercetarea terminologică, acest proces numindu-se *terminografie*.

---

[197] Eugeniu Pavel, Costin Rucăreanu, *Introducere în terminologie*, Editura Academiei Române, Editura Egir, Bucureşti, 2001, p. 13.

[198] Ileana Busuioc, Mădălina Cucu, *Introducere în terminologie*, Editura Credis, Bucureşti, 2001, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

Primele încercări de formulare ale fundamentelor teoretice, privind terminologia, apar abia prin 1930, când apar tot mai mulţi termeni ştiinţifici şi tehnici, care trebuiau înţeleşi cât mai precis, pentru a nu produce erori în interpretare, creându-se, astfel, această ramură a *lingvisticii aplicate* - terminologia. Un *corpus* terminologic reprezintă o *vitrină lingvistică*[199] ce va putea fi un punct de reper pentru lucrările următoare. Terminologia se află în serviciul diverselor discipline, permiţând o comunicare precisă şi eficace. Ea are scopul de a analiza modul de formare, comportamentul lingvistic al termenilor, raporturile lor cu semnificatul, structura terminologiilor, creaţiile neologice, relaţia dintre denumire, armonizarea şi naturalizarea termenilor şi, bineînţeles, gestionarea datelor.

Terminologia reprezintă un ansamblu structurat de termeni, ce acoperă un domeniu bine delimitat, ea apărând ca o necesitate, datorită numeroşilor termeni de specialitate. Terminologia are în vedere o sferă largă de domenii, caracterizându-se prin interdisciplinaritate, ea aflându-se la graniţa dintre lingvistică şi celelalte discipline, maniera de abordare privind colectarea şi interpretarea datelor putând fi diferită de la un domeniu la altul. Aşadar, s-a recurs la diferite zone, pentru elaborarea corectă a semnificaţiei termenilor din domeniul respectiv. Formarea terminologiei ştiinţifice româneşti a fost obiectul unei lucrări reprezentative a lui N. A. Ursu[200], volum rămas de referinţă pentru debutul oricărei cercetări terminologice. Dar, un moment important l-a constituit anul 1994, când s-a înfiinţat la Bucureşti TemRom (Asociaţia Română de Terminologie)[201], cu sprijinul Uniunii Latine, care a început activitatea prin tipărirea de glosare, dicţionare, baze de date etc.

Oamenii comunică într-un anumit cadru profesional, specializat, în care se utilizează anumiţi termeni, cunoscuţi doar în rândul acestora, şi care sunt, în mare parte, neutilizaţi de alte categorii sociale. Pentru descoperirea sensului lor e necesară o analiză detaliată a întregului vocabular specializat, începând chiar cu originea cuvintelor. Este interesant de urmărit etimologia, pornind de la formele şi înţelesurile iniţiale, până la formele actuale. Limbajul specializat al dansului a fost făcut cunoscut, într-o oarecare măsură, prin intermediul concursurilor de dans, a emisiunilor de televiziune, lucrărilor de specialitate, dar acestea nu sunt suficiente pentru a-l descifra.

Lucrarea de faţă abordează atât termenii de dans popular, clasic, latino-american, dar şi modern, pentru a ne putea face o idee de ansamblu despre maniera de a denumi dansurile de la un domeniu la altul şi de a putea face o comparaţie între acestea, trăgând concluzii şi asupra evoluţiei terminologiei de-a lungul timpului.

---

[199] Ileana Busuioc, Mădălina Cucu, *op. cit.*, p. 15.
[200] N. A. Ursu, *Formarea terminologiei ştiinţifice româneşti*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1970.
[201] *Ibidem*, p. 135.

Scanned with OKEN Scanner

III.2 Terminologia dansului popular românesc

III.2.1 Clasificări terminologice

„În ce fel putem cunoaşte mersu-a toate câte sunt ? Prin dans. Prin el putem. Dansul este prima tentativă a omului de a se mişca atunci când simte nevoia să-şi exteriorizeze bucuria de a trăi."[202]

(Kalidasa)

Terminologia dansurilor populare, spre deosebire de cea a altor domenii artistice, are anumite particularităţi, putând fi structurată pe mai multe grupe de interes. Mulţi specialişti au încercat să facă o clasificare a dansurilor în funcţie de criterii mai mult sau mai puţin importante, cum ar fi:

• **jocuri distractive, cu difuzare aproape generală**: *Periniţa* (DTM, p. 374; JNN, p. 13; DJPR, p. 138; JRN, p. 31) şi *Mânioasa* (JNR, p. 180), numită şi *Muşamaua* (GB, p. 35; DTM, p. 315), *Baraboiul* (JRN, p. 61; GB, p. 35) etc.

• **dansuri transmise de la un sat la alt sat sau prin armată**: *Ciuleandra* (DLRV, I B, p. 405; EDPR p. 76, JNR, p. 274; DEX, p. 182), *Sălcioara* (GCD, p. 45), *Sultănica* (DEX*, p. 1040; JNR, p. 273; GCD, p. 45), ori prin şcoala: *Trei păzeşte* (GCD, p. 45; DTM, p. 490), *Alunelul* (DFGM, p. 17);

• **dansuri create de un grup de intelectuali**: *Romanul* (DJPR, p. 150), *Romana* (DJPR, p. 150), *Banul Mărăcine* (DTM, p. 52; JNN, p. 6);

• **termeni cu sfere semantice definibile şi termeni cu sfere semantice inexplicabile**: *Azvârlita* (GCD, p. 45), *Balta* (JPTT, p. 13), *Bărboasa* (DJPR, p. 21), *Ca la uşa cortului* (DTM, p. 74; DJPR, p. 38), *Drumul dracului* (GCD, 45), *Hop sus* (GCD, 45), *Ropota* (GCD, p. 45), *Straja* (GCD, p. 45), *Trei păzeşte* (PCV, p. 35; DTM, p. 490; GCD, p. 45);

• **dansuri cu titluri foarte generale**: *De doi* (DTM, p. 137; DJPR, p. 54), *De chiuit* (DJPR, p. 54), *Danţ* (DJPR, p. 171), *De-nceput* (DJPR, p. 55), *De-ntors* (DJPR, p. 55), *De-nvârtit* (DJPR, p. 55), *De mână* (DJPR, p. 55), *De purtat* (DJPR, p. 55), *De sărit* (DJPR, p. 55), *Învârtita* (JNR, p. 273; GCD, p. 45), *Purtata* (DEX*, p. 873; GCD, p. 45), *Danţ de nuntă* (JRN, p. 16);

• **jocuri de proveniență diversă: moldovenească**: *Cărăşelul* (JPM, p. 47; JNR, p. 273; GB, p. 35), *Moldovenească* (MDA*, III, p. 607; TD, p.171; DTM, p. 308), deşi avem şi *Moldovenească din Oaş* (JRN, p. 27), muntenească: *Ţigăneasca* (DJPR,183), *Ciuleandra* (JRN, p. 69; DEX*, p. 182), oltenească: *Trei păzeşte* (PCV, p. 35; DTM, p. 490; GCD, p. 45);

• **titluri de dans specializate prin indicaţie-anexă**: *Jocul lui Vili* (DTT, p.

---

[202] Doina Ferenţ, *op. cit.*, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

145; PCV, p. 8), *De sărit a lui Ursoi* (GCD, p. 45);

• **titluri de dans ce se referă la o unică melodie de joc**: *Periniţa* (DTM, p. 374; JNN, p. 13; JRN, p. 31; DJPR, p. 138), *Iedera* (GCD, p. 45; DTM, p. 234) etc.

• **titluri de dans simbolice**: *Breaza* (DTM, p. 68; DD, p. 69; JNN, p. 12), *Geamparalele* (JNR, p. 273; DR*, p. 78; JNN, p. 13; DD, p. 145; DTM, p. 206; PCV, p. 7; DEX*, p. 416; DER p. 357; JPTT, p. 60), *Romanul* (DJPR, p. 150), *Căţeaua* (MDA*, I, p. 438; DLRV, I, B, p. 205);

• **denumiri ocazionale**: *Învârtita dorului cu 24 „întorsături"*, dans creat în 1916 (DJPR, p. 112); *Hora Expoziţia din 1906* (JRN, p. 84); *Sârba Be* (AJRN, p. 45), *Sârba lui 22* (JRN, p. 40), *Arde cămeşa* (JRN, p. 59), *Sârba votului obştesc* (JRN, p. 126);

• **în funcţie de vechimea dansului**:

- ***dansuri străvechi***: *Brâu* (JNN, p. 6), *Căluşer* (CV, p. 126), *Ceată ciobănească* (GCD, p. 45), *Ceată distractivă* (FCVD, p. 14), *Horă dreaptă* (GCD, p. 45), *Solo grotesc* (GCD, p. 45), *Bătută solistică* (GCD, p. 45), *Galaon* (DEX*, p. 409; DTM, p. 201; JPTT, p. 39; VDLR, II B, p. 210); *Arindeaua* (Hasdeu, II, A, 1662), *ariciu* (Hasdeu, II, A, 53/1655), *Ceamşá* (DLRV, I B, p. 251), *Ciuleandra* (DLRV, I B, p. 405);

- ***din perioada medievală (secolele XV-XVI)***: *Învârtita dreaptă, Învârtita şchioapă* (JNN, 6), *Doi schimbat* (GCD, p. 45), *Jieneasca* (DTM, p. 253; JRN, p. 24; EDPR, p. 90), *Sârba* (DTM, p. 449; JNN, p. 4), *Hodoroaga* (DJPR, p.71), *Fecioreasca* (DFGM, p. 109);

- ***din perioada modernă (secolul al XIX-lea)***, care nu a adus modificări tipologice, ci, prin introducerea jocurilor căluşereşti de origine cultă şi, probabil, a altor jocuri;

• **termeni legaţi de un nume etnic**: *Românească, Sârba* (DTM, p. 449; JNN, p. 4), *Ungureasca* (EDPR, p. 76), *Ruseasca;* zonal: *Someşeana* (DTT, p. 499; JNN, p. 20), *Haţegana* (DTM, p. 226; DEX*, p. 445, DLRV, II, B, p. 379; JNN, p. 12), *Botoşanca* (DJPR, 27);

• **local**: *Râureanca* (DJPR, p. 18), *Jepeniţeanca*;

• **profesional**: *Brutaru* (JRN, p. 64), *Ciobănaşul* (DJPR, p. 45), *Dogarul* (SDP, p. 436);

• **social**: *Răzeşeanca, Boiereasca* (JRN, p. 63; DJPR, p. 27);

• **nume calificative care descriu anumite aspecte morfologice ale dansului**, de exemplu:

• a. ***forma***: *Roata* (DTT, p. 635); numele poate fi şi figurativ dacă e pus în relaţie cu obiectul, nu cu forma;

• b. ***numărul participanţilor***: *De doi* (DTM, p. 137; DJPR, p. 54), *De unul singur* (SDP, p. 436; DJPR, p. 56);

• c. ***desfăşurarea în spaţiu***: *Dreapta* (JPD, p. 236), *Stânga* (JPD, p. 564);

Scanned with OKEN Scanner

• d. **ţinuta**: *De mână* (DJPR, p. 55), *De brâu*;
• **componenţa pe sexe sau pe vârstă**: *Bărbătească* (DJPR, p. 21), *Feciorească* (DTM, p. 176; DFGM, p. 109; JRN, p. 16);
• **structura cinetică**: *Bătuta* (JNR, p. 274; JNN, p. 4), *învârtita* (DTT, p. 458), *Mărunţica* (DJPR, p. 125), *Pintenul* (JRN, p. 31);
• **structura ritmică**: *Şchioapa* (DTT, p. 354; JPM, p. 153; SDP, p. 436; DJPR, p. 173), dar numele se poate referi şi la aspectul cinetic al dansului;
• **fenomene ale naturii**: *Vântul* (SDPR, p. 436), *Ploaia* (SDPR, p. 436);
• **plante**: *Frunza* (DJPR, p. 63), *Copacul* (DJPR, p. 49), *Floricica* (JNN, p. 12; DJPR, p. 61), *Pomuleţul* (SDP, p. 436; DJPR, p. 141); *Trandafirul* (JNR, p. 273);
• **animale**: *Capra* (DTM, p. 82; DJPR, p. 39), *Raţa* (JRN, p. 18; JNN, p. 13), *Oiţa* (Al. Dobrescu, 28);
• **obiecte**: *Resteul* (GB, p. 44), *Băţul* (SDP, p. 436), *Bâta* (SDP, p. 436), *Roata* (SDP, p. 436), *Forfecuţa* (DJPR, p. 61);
• **fiinţe umane**: *Mândruliţa* (DJPR, p. 127), *Fata babei* (GB, p. 36), *Ileana* (DJPR, p. 110);
• **înfăţişate perifrazat**: *Şapte gâşte potcovite* (SDP, p. 436; JRN, p. 116; DJPR, p. 173), *Pe sub poale de dugheană* (DJPR, p. 139), *Lelea cu scurteia verde* (SDP, p. 436), ele fiind de cele mai multe ori împrumutate de la titlul melodiei dansului;
• **nume combinate**:
- indicativ-calificativ: *Româneşte de-nvârtit* (DTT, p. 419), *Sârba la bătaie* (SDP, p. 436);
- indicativ-figurativ: *Frunza ca la baltă* (SDP, p. 436), *Brâul lui Muia* (SDP, p. 436 sau *Brâul lui Muiu,* cf. PCV, p. 98);
- calificativ-figurativ: *Bătuta ursului, Alunelul bătut, Alunelul înfundat* (SDP, p. 436);
- termeni legaţi de melodie: *Chiuita* (DJPR, p. 44).

• **nume cu sens nedescifrat**: printre cele mai răspândite: *Rustemul* (JNR, p. 274; DTM, p. 422; JPD, p. 662), *Ciuleandra* (DLRV, I B, p. 405; FCVD, p. 14);
• **din punct de vedere al temelor morfologice**:
- ***temă morfologică simplă***: la care participă întreaga colectivitate: *Hora*;
- ***temă morfologică de virtuozitatate: la care participă în general doar bărbaţii***: *De unul singur* (FCVD, p. 14; SDP, p. 85; DJPR, p. 56), *Bărbătescu* (DTM; p. 59; DTT, p. 6; FCVD, p. 14; DJPR p. 21), *Brâul* (DTT p. 122; DTM, p. 68; SDP p. 84, p. 275), deşi avem şi *Brâul maicii* (JRN, p. 13), jucat la nuntă de către mama miresei, singură;
- ***temă morfologică de relaţie***: de perechi: *De doi* (DTM, p. 137),

• ***teme figurative: (dramatice)***
- ***temă distractivă***: cuprinzând elemente comice inofensive, asemănătoare

Scanned with OKEN Scanner

cu cele din jocurile de societate, de exemplu alungarea fetei de la un partener la altul: *Mânioasa* (JNR, p. 180), eliminarea jucătorului care greşeşte figura: *Hodoroaga* (DJPR, p. 71), urmărirea şi prinderea unui partener: *Gluma mâţei* (JRN, p. 20; SDP, p. 436);

- ***temă distractiv-erotică***: de exemplu, cu sărutul unui partener pe gură: *Periniţa* (DTM, p. 374; DJPR, p. 138; JNN, p. 13; JRN, p. 31);
- ***temă imitativ-erotică***: *Capra* (DTM, p. 82; DJPR, p. 39), *Ariciu* (Hasdeu*, II, A, 53/1655; MDA I, p. 126);
- ***temă imitativ grotească***, de exemplu: *Chiperiul* (EDPR, p. 33) în care dansatorii se dezbracă în timpul dansului;
- ***temă imitativă de muncă***: ex. *Războiul* (DJPR, p. 145), *aţica* (JNR, p. 273; JNN, p. 12; PP, p. 29), *Chipernița* (SDP, p. 643) din Dobrogrea, în care se imită pisatul piperului cu diferite părţi ale corpului;
- ***temă imitativă de luptă*** (ca la unele dansuri macedo-române);
- ***temă rituală de vindecare;***
- ***temă rituală de iniţiere;***
- ***temă iniţială de fertilitate***, ultimele trei fiind cunoscute în ritualul căluşeresc;

• **diferite naţionalităţi cu grupuri etnice**: *Bulgărească* (DJPR, p. 35), *Grecească* (DJPR, p. 68), *Rusasca* (DJPR, p. 151, termenul de dans apare menţionat şi într-un test dialectal din 1932, în Cernăuţi, cf. TD, p. 171), *Sârbească* (DJPR, p. 169), *Căzăceasca* (JNR, p. 90, DD, p. 78; DFGM, p. 64), *Ţigăneasca* (DJPR, p. 183), *Ungureasca* (EDPR, p. 76; Al. Dobrescu, *op. cit.*, p. 7);

• **jocuri de anotimpuri:**

- ***de primăvară, vară, toamnă)***: *Căluş* (DJPR, p. 41), *Lăzărel* (DLRV, II B, p. 122; DJPR, p. 121), *Drăgaica* (DTM, p. 149; DEX, p. 319);
- ***de iarnă***: *Capra* (SDP, p. 436; DTM, p. 82; DJPR, p. 39), numită şi *Brezaia* (Flaişer, *op. cit.*, p. 60), *Turca, Cerbul* (DTM, p. 86), *Căluş, Căluşei, Căluşel, Călucean, Cal* (DJPR, p. 41);

• ***cu caracter grotesc***: *Capra* (SDP, p. 436; DTM, p. 82; DJPR, p. 39), *Ariciul* (MDA*, I, p. 125; SDP, p. 436; Hasdeu, II, A, 53/1655);

- ***nume figurative***: *Capra* (SDP, p. 436), *Raţa* (JPD, p. 661; JNN, p. 13; PCV, p. 104), *Ariciul* (JPD, p. 625), *Floricica* (JNN, p. 12; JPD, p. 60).

Se poate observa că sunt diverse clasificări, fapt ce se explică prin numărul mare de dansuri, pe care este tot mai greu să-l urmărim, în fiecare lucrare variind numărul acestora, în plus sau minus. Diferenţe se pot vedea de la un dicţionar la altul şi de la o zonă la alta. Dintre aceste clasificări, le-am reţinut pe cele mai importante, care considerăm că sunt mai clare, mai bine delimitate, pe care le vom prezenta în continuare, în funcţie de câmpul semantic comun al termenilor.

Scanned with OKEN Scanner

III.2.1.1 Termeni de dans privind cinetica dansului/maniera de execuţie:

Cele mai multe dintre dansurile populare au denumiri ce vizează ritmul, stilul dansului, al dansatorilor, maniera de execuţie, lucru care ni se pare şi firesc, având în vedere domeniul vizat: *Bătaia* (DLRM*, p. 74), *Bătuta* (DLRM*, p. 75; JNR, p. 274; JPM, p. 19; DEX*, p. 92), *Bulibăşasca* (DJPR, p. 35), *Cătingan* (GB, p. 55); acesta din urmă e un joc de perechi, termenul *cătingan* înseamnă în graiul local 'mai rar', 'mai încet', de aceea şi dansul se joacă într-un tempo rar; apoi dansul *Câte doi* (JNR, p. 273); *Cingăşita* este o denumire macedoneană, care înseamnă că jocul trebuie jucat mai ţanţoş, mai mândru şi mai drept (cf. JPD, p. 588); *Cotita* (DJPR, p. 50), *Danţu-n două părţi* (JRN, p. 15), *Deasa* (DJPR, p. 54), *De doi* (DTT, p. 499; FCVD, p. 15; GB, p. 67; DTM, p. 137; DFGM, p. 51; GCD, p. 51; DJPR, p. 54), *De-a lungu, De botă* (GB, p. 59; DJPR, p. 54), *De chiuit* (DJPR, p. 54), *De-nceput, De-ntors, De-nvârtit, De mână, De purtat, De sărit* (DJPR, p. 55), *De unul singur* (JPD, p. 669; DJPR, p. 56), *Fedeleşul* (Al. Dobrescu, p. 106; DTM, p. 176; VDLR, II B, p. 90; DJPR, p. 60), *Foarfeca* (DJPR, p. 61), *Galopul* (dans vioi, săltăreţ; JRN, p. 20; DJPR, p. 64), *Hăulita* (*Chiuita*)[203] (DJPR, p. 71), *Hărţag,* denumirea poate cea mai des întâlnită în Câmpia Transilvaniei, vine de la *Arţăgaş*, dansul având într-adevăr un caracter exploziv (DTT, p. 49), *Hopăiala* (DJPR, p. 72), *Hodoroaga* (DTM, p. 230; JRN, p. 21; DJPR, p. 71), *Iutele* (DJPR, p. 110), *Încurcata* (DJPR, p. 111), *Împiedicata* (DJPR, p. 110); *Învârtita* (denumirea vine de la multitudinea de forme de rotiri: legănări, rotiri bilaterale ale cuplurilor, rotiri ale cuplurilor în ambele sensuri, trecerea partenerilor pe sub mână în piruete, piruete libere ale fetelor pe un braţ, pe ambele braţe ale partenerilor, în jurul partenerilor, treceri pe sub mână[204] (DTT, p. 458; DJPR, p. 111; JNR, p. 273; GB, p. 66), *Învârtita şchioapă*; în dans, „mersul şchiopătat" este un termen de ordin structural, rezultat dintr-un pas schimbat în derularea rotirii: piciorul activ merge pe linia cercului format din perechi în jurul axului, punctat de piciorul pasiv, care se menţine de obicei în centrul cercului şi se mişcă prin înşurubare (DTT, p. 581); *Întoarsa* (DJPR, p. 111), *Jumătate brâu, jumătate joc* (DJPR, p. 120), *Leagănul; Legănata* (DJPR, p. 122), *Mănunţaua* (sau *Mărunţaua*; DJPR, p. 125), *Mărânţaua, Mărunta, Mărunţaua, Mărunţelul* (FCVD, p. 15; DJPR, p. 125), *Mărunţica* (JPD, p. 372; DJPR, p. 125), *Mişcătoarea* (JRN, p. 109), *Palunga, P-a lungu* (DTT, p. 524; DJPR, p. 135), *Pă chicior, pă de-a lungul, Pă doi paşi* (DJPR, p. 136), *Pă iute* (DJPR, p. 136), *Pă-nvârtita* (DJPR, p. 137), termen de joc la care se observă velarizarea lui *e*, din prepoziţia *pe*, trăsătură dialectală muntenească; *Pe amândouă picioarele, Pe apucate, Pe schimbate;*

---

[203] Tiberiu Alexandru, *Muzica populară românească,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1975, p. 69, apud Flaişer, *op. cit.*, p. 175.

[204] Costea Constantin, *Purtatele şi învârtitele în contextul folclorului coregrafic*, Anuar I.E.F, Serie nouă, Tomul III, Bucureşti, 1992, p. 193.

Scanned with OKEN Scanner

Pe bătăi, Pe bătute (DJPR, p. 137), *Pe botă, pe bâtă* (DJPR, 137), *Pe de-a lungul* (DJPR, p. 137), *Pe doi paşi, Pe loc* (JNR, p. 273; DJPR, p. 137), *Pe picior* (GB, p. 64; DTM, p. 374; sau *Sălăjanul,* cf. PCV, 85), *Pe ochite* (DJPR, p. 139), *Pe sub mână* (AJRN, p. 44), *Pe sărite; Pe sub boată* etc.; *Pe toc* (DJPR, 139), *Pră loc, Pră pişor, Prelunga, Preumblata căluşarilor* (DJPR, p. 142), *Pripita* (DJPR, 142), *Purtata* (GB, 64; DTT, p. 75, 81; DJPR, p. 143), *Rar, Rarul* (GB, p. 60; DJPR, p. 144), *Rupta,* la fiecare două fraze muzicale se schimbă ritumul, unele mişcări sunt întrerupte în pauze. De aici vine şi numele de *Rupta* (GB, p. 52; DTT, p. 377), *Salta* sau *Săltuţa* (GB, p. 42; DJPR, p. 152), *Sărita, Săritura, Schimbata, Schimbul* (DJPR, p. 154), *Scuturat* (DTT, 499; GB, p. 64; DJPR, p. 154), *Stânga, Stângăceaua* (DJPR, p. 170), *Şchiopăta* (DJPR, p. 173), *Târcolu* (< bg *tărkalo* 'cerc, roată', de la verbul *a târcoli* „a da târcoale, a se învârti de jur-împrejur"; CEL, p. 112; DTM, p. 484; JRN, p. 48; DJPR, p. 177), *Târâita* (DJPR, p. 177), *Traca-truca* (*traca-truca*, interjecţie onomatopeică, cf. Papahagi, 1189; JPD, 667), *tracă-tracă* (*tracă* 'talangă', cf. Papahagi, 1189; JPD, p. 667; DJPR, p. 177), *Trambălău* („petrecere zgomotoasă"; DJPR, p. 177), *Trânta* (DJPR, p. 178), *Troapa* (*trop*, cuvânt care imită zgomotul făcut de picioare; DJPR, p. 179), *Tropoţica, Tropotita* (DEX*, p. 1116; JNR, p. 273; JPD, p. 667; DJPR, p. 179), *Ţipuritura* ('strigătura'; DJPR, p. 185), *Ţopăita, Ţopăneasca, Ţopătura, Ţupăita, Ţupa* (DJPR, p. 185), *Una la două* (bătăi) (JPD, 669), *Uzdupa*, cuvânt care imită căderea rapidă a unui corp greu (DJPR, p. 188), *Zanganaua, Zbâcu, Zbătuta* (DJPR, p. 192), *Zdrăngănita* (DTM, p. 528; JNR, p. 273; DJPR, p. 192), *Zgândăriciul* (DJPR, p. 193), *Zloata, Zdupu, Zvâcu* (JNR, p. 274).

Despre jocul *Bătuta* (SDL, p. 14; JPD, p. 377, JPM, p. 19), Hasdeu preciza: *„o trăsătură caracteristică a jocurilor poporane la români este că mai toate sunt* ***bătute,*** *adecă jucătorii, şi mai ales flăcăii, bat vârtos şi des cu picioarele în podea. De aici întrebuinţarea lui «**bat**» în privinţa deosebitelor jocuri, ajungând la o schimbare a sensului celui fundamental".*[205] Vladimir Curbet subliniază şi el că *„Bărbaţii îşi manifestă dragostea de viaţă, de pământul pe care-l frământă şi-l bat cu picioarele".*[206]

Ştefan cel Mare,[207] se zice ,că îşi alegea ostaşii după ce-i punea să joace *Bătuta* pentru a le testa rezistenţa fizică şi vigoarea execuţiei.

Şi următoarele denumiri de dansuri desemnează maniera de execuţie: *Alunelul şchiop* (DJPR, 13), având paşi şchiopătaţi, *brâul vesel* (DJPR, p. 32), în care cel ce conduce spune strigături amuzante, iar ceilalţi dansatori se întrec în a-l imita, *De unul singur* (FCVD, p. 14; SDP, p. 85; DJPR, p. 56) executat de către cel mai bun jucăuş din sat, iar când a obosit, altul îi ia locul,

---

[205] Hasdeu, II, p. 439.
[206] Vladimir Curbet, *La gura unei peşteri de comori*, Hyperion, Chişinău, 1994, p. 87.
[207] *Ibidem*, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

Hodoroaga, cu paşi pe loc şi în ocolire ce tărăgănează dansul (joc în A şi DG; GB, p. 44; DJPR, p. 71; DTM, p. 230), *Ştearsa* (SDP, p. 85; DJPR, p. 175), numit aşa datorită mişcărilor şterse pe podea, *Desu* (DJPR, p. 55; SDP, p. 85), cu multe bătăi în podea, *De mână* (SDP, 85; DJPR, 55), *Dreapta* (SDP, p. 436; JPD, p. 236), denumire de la direcţia horei spre dreapta, *Stânga* (JPD, p. 564, p. 236; SDP, p. 436), denumire de la direcţia horei spre stânga.

Descrierea unui astfel de dans este făcută, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, de A. de Gerando,[208] la Şona (lângă Blaj): femeile se învârt lent, în cerc, în jurul bărbaţilor care execută diferite figuri de dans. Mai târziu, Ioan Coroian, de 74 ani, din satul Şăulia, recunoaşte în acest dans *Purtata fetelor* şi *Fecioreasca de bâtă*, după care au intrat şi feciorii în horă şi au început să joace *Învârtita şchioapă*: *„Primul joc iera: fişiori cari juca în băţ. Fetele purta roata pe lângă iei. Tăt pă zâcala aia".*[209]

La dansul *Mărunţelul* (SDP, p. 85; FCVD, p. 14; DJPR, p. 125), e interesant de observat faptul că, înainte de Primul Război Mondial, dansul era executat de perechi în linie, fără nici o rotire, pe când, mai târziu, culegerile lui C. Costea, din 1965-1966,[210] semnalează la acest dans şi figura rotirii perechii. Putem observa, astfel, că şi în dansurile populare apar multe modificări, perioada de după formarea României Mari constituind un moment de cotitură pentru dansul popular, fie prin introducerea unor elemente de noutate, fie prin introducerea unor noi dansuri sau chiar prin dispariţia altora.

III.2.1.2 Termeni ce atestă apartenenţa dansului la anumite categorii de persoane:

A miresii (DJPR, p. 13), *A mutului* (joc în A; DJPR, p. 13), *Arăpeasca* (care aparţine arapilor, negrilor; DER*, p. 46; DJPR, p. 14; JPD, p. 625), *Armeneasca* (CV, p. 97, CSLR, p. 6; JRN, p. 59; DLRM, p. 11), *Arnăuţeasca,* horă introdusă de arnăuţi în Epoca Fanariotă, de la arnăuţii aduşi de boierii noştri în „códa caleştilor" (JNR, p. 90; Hasdeu, II, A, p. 1717; JRN, p. 59; DEX*, p. 60), *Arnăutul* (în MOL; DJPR p. 16; JRN, p. 60; DLRM, p. 44), *A socăciţei* (joc în MAR; DJPR, p. 18), *A ţărăştilor* (joc în A; DJPR, p. 18), *Avrămeanca* (joc în MOL; CSLR, p. 6; DJPR, p. 18), *Ăl din palmă* (DJPR, p. 18), *Bădiţa şi copiliţa* (joc în BUC; p. JRN, 60; DJPR, p. 20), *Băităneasca* (joc în MOL; *băităname* ('mulţime de băieţi') (cf. DLRM, p. 72, JPM, p. 11; DJPR, p. 21), *Bărbătescu* (în MAR; DLRM, p. 73, DTM; p. 59; DTT, p. 6; FCVD, p. 14; DJPR, p. 21), *Bătrâneasca, Bătrânescu* (DTT, p. 144; JRN, p. 61; DLRM, p. 22), *Bogdanul* ('bogdan', 'moldovean', cf. DLRM, p. 86; DJPR, p. 26), *Boiereasca* (GB, p. 47; SDP, p. 436; DJPR,

---

[208] A. de Gerando, *La Transylvanie et ses habitants*, Paris, 1845, p. 311, apud DTT, p. 81.
[209] Anca Giurchescu, *Purtatele de fete de pe Valea Târnavelor*, R.E.F., nr. 4, Bucureşti, 1967, p. 292, apud DTT, p. 81.
[210] EDPR, p. 101.

Scanned with OKEN Scanner

p. 27; JRN, p. 63), *Bulgărească, Bulgăreşte* (GCD, p. 45; DJPR, 35), *Cadâneasca,* joc mixt, cules de Gh. Popescu-Judeţ, în 1952, din com. Pantelimon, şi ulterior, de Constantin Arvinte, în 1963 (JPD, p. 138, p. 633; DLRV, I B, p. 14; GB, p. 69; JRN, p. 65; DJPR, p. 36), *Cazacu* (din *tc. Kazak,* 'vagabond', de la *Kaz* 'a rătăci', rus. *Kazak*[211] (GB, 41, p. DJPR 41), *Căzăceasca,* dans popular foarte răspândit în Ucraina, care a pătruns pe teritoriul ţării noastre prin cazacii ruşi, veniţi cu armata rusă, dans de perechi (joc în DG; CV, p. 97; GCD, p. 45; DD, p. 78; JNR, p. 90; DFGM, p. 64; DJPR, p. 42), *Căldărarul* (DJPR, p. 41), *Cărăuşul* (DJPR, p. 42), *Fecioreasca* (dans foarte răspândit în Ardeal, JNN, p. 12; JRN, p. 16; DTM, p. 176; GB, p. 64; DFGM, p. 109; DJPR, p. 60), *Femeieşte* (DJPR, p. 60), *Govia, Gogia* (*Govia* 'mireasă' CEL, p. 65; DTM, p. 208; DJPR, p. 68), *Greaca, Greceasca* (GCD, p. 45; DJPR, p. 68), *Haiduceasca* (DTM, p. 224; DJPR, p. 68), *Jădăucuţa* (DJPR, p. 111), *Leşeasca* ('poloneză', DEX*, p. 568; JPD, p. 651; DJPR, p. 123), *Maramoiaca* (*maramoi* 'ţigan'; joc numit şi *Ţigănească*; DJPR, p. 124), *Mirele şi mireasa* (sau *Ginerele şi mireasa,* joc al mirelui şi miresei, când joacă singuri, în curtea casei, după ce se întorc de la biserică; JRN, p. 20), *Mocăneasca* (DFGM, p. 51; JPD, p. 111; DTT, p. 377; JNN, p. 13; DJPR, p. 127), *Moldoveanca, Moldovanca* (DJPR, p. 128), *Morăşeneasca, Moroşanca* (DJPR, p. 128), *Moşu şi baba* (DJPR, p. 127), *Muiereasca* (DTT, 635; DJPR, 128, DTM, 313), *Muierescul* (DJPR, p. 128), *Munteneasca* (DJPR,128), *Munteneşte* (GB, 36; DJPR, p. 128), *Năşeasca* (DJPR, p. 130), *Nuneasca,* dans răspândit în toate zonele coregrafice (JNN, p. 12; Al. Dobrescu, p. 42; JNR, p. 273; AJRN, p. 4; FCVD, p. 14; DJPR, p. 132), *Olteanca* (DJPR, p. 134), *Oşeneasca* (JPD, p. 657; DJPR, p. 134), *Ovreica* (DJPR, p. 134), *Pandureasca* (DJPR, p. 135), *Pandureşte, Pandurii* (DJPR, p. 135), *Păcuraru* (JNN, p. 12; JRN, p. 28; DJPR, p. 136), *Plimbata la fecioreasca* sau dansul *Fecioreşte mixt* începe cu „plimbata", un fel de promenadă a feciorilor, o plimbare pentru ce va urma" (DTT, p. 306), *Romani* (*Ţigănească*; DJPR, p. 148), *Românească* (GB, p. 35), *Romanul, Românescul, Româneşte* (GB, p. 64; DTT, p. 419; DJPR, p. 150), *Rudăreanca* (rudar, „bucătar ţigan care face obiecte de lemn"; JRN, p. 40; PCV, p. 64; DJPR, p. 151), *Rusoaica* (DJPR, p. 152), *Saradinul* (probabil de la *sarazin,* nume dat musulmanilor din Europa în Evul Mediu), *Tătăreasca* (DJPR, p. 176), *Ţigănica* (DJPR, 177), *Turca* (CEL, 112; DJPR, p. 180), *Ţărăneasca* (GB, p. 31; DTT, p. 524, FCVD, p. 14), *Ţărăneşte, Ţigăneasca* (care aparţine ţiganilor, „când începea ţigăneasca, lanţul feciorilor, ca un vârtej, zbura spre dreapta, ridicând mâinile, sucind cârligele"[212]) (FCVD, p. 14; DTT, p. 94, JPD, p. 68; GB, p. 42), *Ţigăneşte* (DJPR, p. 183), *Ungureana*

---

[211] Al. Graur, *Dicţionar de cuvinte călătoare,* Editura Albatros, Bucureşti, 1978, p. 40.

[212] *Dicţionarul limbii române, DLR,* tom. XII, partea I, Litera *Ţ*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1994, p. 90, 1188.

Scanned with OKEN Scanner

(denumire dată populaţiei româneşti din Transilvania, în special celei din vecinătatea Ţării Româneşti şi Moldova (DA, p. 453; DJPR, p. 186); *Ungureşte* (GB, p. 36, DFGM, p. 51), *Ungureasca* (EDPR, p. 76).

Pentru unele dintre dansuri se cunoaşte exact prima atestare documentară, la fel cu se întâmplă cu dansul *Fecioreşte-româneşte*, care este atestat prima dată în 1935, de G. T. Niculescu-Varone, care îl identifică în jud. Cluj (com. Nădăşu, plasa Huedin)[213].

Trocăreasa, deşi nu pare un termen de dans corect încadrat în această categorie, trebuie pus în legătură cu vechile contacte ale mărginenilor cu aşa-zişii *trocari* (cf. SDP, p. 119) din Săcele şi Şcheii Braşovului, pe drumurile de transhumanţă, aşadar aparţinând trocarilor.

Deşi linia dintre categoria termenilor de dans ce atestă apartenenţa dansului la anumite categorii de persoane şi cea care vizează apartenenţa la un anumit spaţiu geografic nu este foarte clar delimitată, se pot observa unele diferenţe: în prima categorie, avem, în general, dansuri aparţinând unor persoane, în particular, cea de-a doua categorie referindu-se la populaţiile din spaţiul precizat.

III.2.1.3 Termeni de dans care vizează apartenenţa la un anumit spaţiu geografic:

Abrudeanca (în A; VDE*, p. 57; JNN, p. 12; JRN, p. 57; DJPR, p. 11), *Abruzana* (în A; JRN, p. 57; JNN, p. 12) *Albeşteanca* (în MUN; DJPR, p. 12), *Almăjana* (în BUC; DLRM, p. 12), *Ardeleana* (DTM, p. 35; SDP, p. 85; Hasdeu, II, p. 54; CV, p. 133, JNN, p. 12), *Ardeleneasca* (DLRM, p. 40, Hasdeu, II, p. 54, CV, p. 133, DD, p. 18; JNN, p. 12), *Argeşeanca* (AJRN, p. 7; DJPR, p. 26), *Basarabeanca* (JRN, p. 12, 61; DJPR, p. 20), *Băcăoana* (în MOL; DJPR, p. 19), *Bănăţeana* (JNN, p. 12), *Balta* (joc în DG, OT, MUN; GCD, p. 45; DJPR, p. 20), *Bălţăreţul* (DJPR, p. 21), *Bălţărescul* (DJPR, p. 21), *Bechetul* (DJPR, p. 24), *Beştepeanca*, joc în DG, din comuna Beştepe (JPD, p. 50; DJPR, p. 24), *Bezdeadul* (joc în Mun, comună în Dâmboviţa; DJPR, p. 24; AJRN, p. 13), *Bihorean(c)a* (DJPR, p. 24; JNN, p. 12), *Bistriceanca* (cf. 'bistriţ' ('bistriţă', o varietate de prune), adj. 'acidulat', 'acru'; sl. *bystrĭcĭ*, de la *bystrŭ* 'rapid'; 'iute' (DER). Se foloseşte în Moldova şi Transilvania; cf. *iute*. De aceeaşi origine este toponimul Bistriţa (DJPR, p. 25); *Bârlădeanca* (DJPR, p. 25), *Bârnoveanca* (jucat numai în Bârnova, Iaşi; DJPR, p. 25), *Bârlădeanu* (interesant este că este jucat nu în jurul Bârladului, ci în jurul Bacăului, DTT, 25; DJPR, p. 25), *Bârsana* (JRN, p. 11; JNN, p. 13; JNR, p. 273) *Bolintineanca* (DJPR, p. 26), *Botoşanca* (DJPR, 27), *Bozoviceanca* (în com. Bozovici, jud. Caraş-Severin; DJPR, p. 27) *Bihoreanca* (AJRN, 273;

---

213 G. T. Niculescu-Varone, *Folclor românesc din Ardeal, com. Nădăşu, plasa Huedin, judeţul Cluj*, Bucureşti, 1935, p. 16, apud DTT, p. 156.

Scanned with OKEN Scanner

JRN, p. 12; JNN, p. 12; DJPR, p. 24), *Bijdoveneasca*, dans adus în Dobrogea din Bijdova (Macedonia), de macedonenii stabiliţi în Tulcea, com. Lăstuni (JPD, p. 629), *Braşoveanca* (JNR, p. 273; JNN, p. 12; JRN, p. 63; DJPR, p. 28), *Brăileanca* (DEX*; JRN, p. 63), *Bucovăţul* (comună în Dolj; DJPR, p. 34), *Breaza* sau *Ca la Breaza* îşi trage numele de la localitatea cu acelaşi nume, de pe Valea Prahovei (cf. GB, p. 41; numită şi *ungurica*, fiind joc adus în Muntenia din zona Transilvaniei, cf. PCV, p. 7), *Bucoveanca* (DJPR, p. 34), *Bucureşteanca* (DJPR, p. 34), *Bugeacul* (Bugeac, 'ţinut de stepă cu văi adânci şi seci, şi lipsit de ape curgătoare'; DLRM*, p. 98; deşi în DER, p. 68: 'lucarnă, fumar'; JNN, p. 13; JRN, p. 65; DJPR, p. 34), *Cerchezeasca, Cerchezeşte* (care aparţine regiunii cercheze din Rusia (DLRM, p. 134; DJPR, p. 43), *Cernica* (DJPR, p. 43), *Cetele* (DJPR, p. 43), *Câmpeniţa, Câmpulungeasca* (DJPR, p. 47), *Cladoveanca* (DJPR, 48), *Codreneasca* (DJPR, p. 48), *Colomeica* („ca în oraşul Kolomijka", adus din târgul Colomea, de către mazuri, locuitori în Galiţia, în nordul Moldovei, JNR, p. 90; DJPR, p. 49; MDA*, I, p. 606; DER*), *Cracoveanca* (DJPR, p. 50), *Craioveanca* (JRN, p. 15; DJPR, p. 50), *Eşanca* (DJPR, 58), *Dâmboviţa* (DJPR, p. 56), *Focşeneanca* (DJPR, p. 62), *Galaon* (MDA, II, 493; DFGM, p. 133; DTM, p. 201; VDLR, II B, p. 210), vechi dans popular, variantă a brâului oltenesc, dansat doar de bărbaţi. Denumirea vine de la comuna cu acelaşi nume din Câmpia Dunării. Jocul s-a extins şi în alte regiuni ale ţării, păstrându-şi denumirea (cf. DFGM, p. 133), *Galaoneasca* (DJPR, p. 64, cu forma *galaon* în DEX*; DTM, p. 201), *Gălăţeanca* (JNR, 89; DJPR, p. 65), *Gârliceanca,* numele jocului vine de la numele comunei Gârliciu, vecină cu comuna Băieni (Dobrogea) (JPD, p. 261), *Giurgiuveanca* (DJPR, p. 67), *Gorjanca* (DJPR, p. 68), *Haţegana*, proprie Ţării Haţegului, inspirată de dansurile de curte feudale (*hăţăgan*, 'vânt de nord', spre deosebire de *aţegan,* 'vânt de răsărit', cf. DLRV, I B, p. 205; EDPR, p. 88; DTT, p. 499; DD, p. 164; DTM, p. 226; JNR, p. 273; FCVD, p. 14; DEX*; DJPR, p. 70; PCV, p. 72; JNN, p. 12), *Huţulinca,* dans popular; cf. ucr. *huţan*, 'persoană care face parte dintr-o populaţie slavă din regiunea muntoasă de la izvoarele Siretului şi vorbind un dialect ucrainean', *huţul,* deşi mai apare şi cu forma *Huţulca,* dar şi *Huţulia* (joc în MOL, dar şi BUC; JNN, p. 13; JNR, p. 273; DLRM, p. 368; DTM, p. 233; DEX*, p. 467; JRN, p. 23), *Ialomiţeanca* (DJPR, 73), *Lugojana* (JNR, 273; DJPR, 123, JNN, 12), *Macedoneanca* (DJPR, p. 124; Al. Dobrescu, p. 16, 127), *Maramureşeanca* (JNR, p. 273; JNN, p. 13; DJPR, p. 124), *Măgureanca* (DJPR, p. 125), *Măguraşul (măgură*, 'deal mare, izolat'; DJPR, p. 125), *Mărgineanca* (DJPR, p. 125), *Mehedinţeanca* (DJPR, 126), *Mirişeşte* (DJPR, p. 126), *Moldoveneasca* (DEX*; DTM, p. 308; MDA*, III, p. 607; DFGM, p. 85, termen menţionat într-un text dialectal din 1932, în Cernăuţi, cf. TD, p. 171), *Mureşanca* (DJPR, p. 128; JNR, p. 273; JNN, p. 12), *Muscăleasca (*din *muscal,* 'locuitor al Moscovei, rus'; AJRN,

Scanned with OKEN Scanner

p. 43; DJPR, p. 130), *Nemţeasca* (DJPR, p. 131), *Ostroveanca* (DJPR, p. 134), *Pădurineasca* (DJPR, p. 136), *Piteşteanca* (JRN, 31; DJPR, p. 139), *Poinăreasca* (DJPR, p. 140), *Prahoveanca* (JRN, p. 31; DJPR, p. 142), *Râmniceanca* (DJPR, p. 146), *Rusasca* (GCD, p. 45; DD, p. 291; DJPR, p. 151; termenul de dans apare menţionat şi într-un text dialectal din 1932, în Cernăuţi, cf. TD, p. 171), *Silvana* (JRN, p. 41; DJPR, p. 155), *Simianca* (în com. Simian, jud. Argeş; JRN 41), *Sinaia* (DJPR, 156), *Slănicul* (DJPR, p. 169), *Someş(e)ana* (DEX*, p. 1002; JRN, p. 41; JNR, p. 273; DJPR, p. 170), *Someşanca* (AJRN, p. 4), *Someşul* (DJPR, 170), *Sovejanca* (DJPR, p. 170), *Suceveanca* (DJPR, p. 170), *Teleormăneanca, Teleormănelul* (DJPR, p. 176), *Târgovişte* (DJPR, p. 177), *Târnova, Târnoveana, Târnoveanca* (DJPR, p. 177); *Ţărăneasca*[214] ('care aparţine ţăranilor'; JNR, p. 273).

Deşi majoritatea dansurilor pot fi identificate regional, în funcţie de numele dansului, totuşi, interesant este că jocul regional *Botoşanca* (DJPR, p. 27) se joacă în Neamţ, dacă urmărim zona din care Varone a cules dansul, dar şi în Bucovina, Muntenia şi Moldova (cf. Al. Dobrescu, 15). Iar jocurile *Ardeleanca, Braşoveanca* se joacă în Moldova (JPSM, 54), la fel cum *Focşenica, Oltenaşul* (JPD, p. 411) sunt jocuri din Dobrogea. Acesta din urmă îşi primeşte numele de la oltenii care s-au stabilit în Dobrogea. *Slănicul* (SDP, p. 120), de asemenea, aminteşte de peregrinările mărginenilor prin regiunea subcarpatică, spre Bărăgan şi Dobrogea, joc dansat şi în Moldova (JPSM, p. 25). Prezenţa lui în zone disparate, precum Hârşova, Buzău, Teleajen, dovedeşte că a luat naştere cândva în zona râului Slănic, fiind difuzat cu ajutorul transhumanţei.

Ardeleneasca/ Ardeleana/ Ardeleanul/ Ardeleneşte (Hasdeu, II, 50, 54 /1527, CV, p. 133, JNN, p. 12; DD, p. 18; JNR, p. 273) este dansul ţărănesc sau, mai bine spus, „o categorie de jocuri populare româneşti" (DTM, p. 35), de cuplu, răspândite în Ţara Moţilor, Banat şi Hunedoara, poate cel mai interesant din întreaga coregrafie românească. *Ardeleanu* sau *Ardeleanca*, pare a fi un dans străvechi, răspândit în Bucovina şi în nordul Moldovei, asupra căruia Gh. Asachi atrăgea atenţia, în „Gazeta de Moldova" din 1851, nr. 15: *„În Italia, anume în provincia muntenească de Apuolica (regiune de Niapoli) este un vechi dans numit* ***tarantela****, ce se execută şi astăzi, după o muzică de asemenea nume, şi, prin figurile sale, este podoaba baletelor teatrale. Dar şi românii noştri se desfătează cu acel dans aşa numit* ***ardelean, ardeleanca*** *sau în unele părţi sârbă, ale cărui pasuri şi melodii se aseamănă cu dansului tarantelei ca doi gemeni"*[215]. Acest lucru se explică prin aceea că, împreună cu limba adusă de colonişti după cucerirea Daciei, s-au adus şi alte datini romane din Italia. Acest fapt arată că dansul datează încă din timpul

---

[214] *Dicţionarul limbii române, DLR,* tom. XII, partea I, Litera *Ţ*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1994, p. 354, p. 32.

[215] Haşdeu, II, p. 68; 1527.

Scanned with OKEN Scanner

împăratului Traian, dacă nu şi mai mult, dansul acesta fiind o mărturie a păstrării în decurs de optăsprezece veacuri a unui dans pătruns atunci.

Interesant este faptul că jocul *Ardeleana* are, în Transilvania, şi alte nume particulare, după ţinuturi ca: *Abrudeana*[216] (JNN, p. 12; JNR, p. 273; VDE*, p. 57; AJRN, p. 4), *Haţegana* (DTM, p. 226; JNN, p. 12; PCV, p. 72), *Someşana* (JNN, p. 12); În părţile Haţegului, *Ardeleneasca de învârtit* se cheamă *Toboşanca*, în Banat: *Lugojana*, în Moldova şi Bucovina i se zice *Ardeleana* sau *Ardeleneşte*, în Vechiul Regat: *Ardeleana, Ardeleneasca* şi *Ardeleneşte.* În multe localităţi, poporul îi zice acestui joc numai: *De mână* (JNN, p. 12) sau *De învârtit* (JNN, p. 12). Uneori poartă şi denumirea de *Ungureşte, Ungureasca, Ungureanca* (EDPR, p. 76; Al. Dobrescu, *op. cit.*, 7). Acest nume atestă povenienţa transcarpatică a dansului, jocul fiind adus de persoanele *mutate* în numeroasele sate de *ungureni,* mai cu seamă în zona subcarpatică.

Şi strigăturile confirmă originea dansului:

***Ungurean** cu suman scurt,*
Nu şedea-n Moldova mult,
Şi te du în ţara ta
De-ţi mănâncă slănina[217].

Ardeal este unul dintre cuvintele cheie ale limbii, alături de *Moldova, Gelu, valah*, dar şi unul dintre cuvintele cele mai controversate şi discutate de către specialişti. Faptul că un număr impresionant de denumiri antice, din toate vetrele indo-europene, apare cu radicalul *ard*, dovedeşte vechimea acestui termen, semnificând, după unii, 'ţinut împădurit, păduros, muntos'. Unii autori au încercat să explice, în mod eronat, apariţia etimonului *Ardeal* prin următoarea structură evolutivă: *arde în deal > arde-n deal > Ardeal.*[218]. Totuşi, etimologia maghiară nu poate fi pusă la îndoială.

Paul Hunfalvy şi Nicolae Drăgan, consideră că *ard-* este un etimon maghiar, explicând derivarea sa din ungurescul *erdély,* adică 'ţinutul de dincolo de pădure'. Evoluţia: *erdö-elii < erdö-elu < erdö-el < erde-el < erdele < Erdély < Ardeal* (39), în care *erdö* înseamnă 'pădure ', iar *elii, el* ar însemna 'regiunea de dincolo'. Şi înainte, B. P. Hasdeu, D. Onciul, N. Iorga, N. Drăganu şi, până în a doua jumătate a secolului al XX-lea, au discutat ideea ce s-a perpetuat. B. P. Hasdeu[219] vede în termenul *Ardeal* tot pe *Erdély*, care vine, la

---

[216] Toponim atestat încă din Antichitate sub forma *Abruttum*, numele antic al acestui oraş din Transilvania; orig. tracă-dacă (cf. VDE, 57).
[217] Hasdeu, II, p. 67.
[218] Onufrie Vinţeler, *La început a fost cuvântul Ardeal,* Cluj, Editura Eikon, 2003, p. 13, p. 38.
[219] B. P. Hasdeu, *Istoria critică a românilor*, Bucureşti, 1084, p. 8, apud Onufrie, Vinţeler, *op. cit.*, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

rândul său, din *erdö* 'silva'. Tot el îl deduce pe *erde* din 'codru'. Alţii, precum J. L. Pïc, consideră că *Ardeal* ar fi un toponim derivat din radicalul indoeuropean *ardhava* 'înalt' sau *ardh* '*ridicat*', ipoteză ce s-a bucurat de mai puţină atenţie, care, totuşi, ar fi mai adecvată realităţii geografice. Apoi este menţionat lat. *arduus* ('înalt, ridicat, munte abrupt, care se înalţă drept')[220], vechiul *ardda* ('proeminent, înalt'), lat. vg. *Ardeus,* care a dat *Ardeal* (VDE, p. 88).

În secolul al XVIII-lea, maghiarii au fost şi ei interesaţi de termenul *Ardeal*; abia în secolul al XX-lea, românii au fost interesaţi de termen, preluându-l, aşadar, de la predecesorii unguri. Vinţeler nu este de acord cu ipoteza unui etimon maghiar, justificându-şi afirmaţiile prin următoarele argumente: *Erdély* sau 'ţinutul de dincolo de pădure' e o explicaţie inexactă şi inadmisibilă, fiind infirmată de cercetările paleo-geobotanice, pentru că pădurile de foioase nu formau o suprafaţă compactă în Transilvania, iar un ţinut împădurit nu se putea numi 'dincolo de pădure'. De asemenea, întrucât numele *Ardeal* nu apare în documente decât în 1200[221], deşi ungurii au pătruns pe aceste teritorii la începutul secolului al X-lea, şi, chiar când acest lucru se întâmplă, apare sub forma *Erdölu, Erdöel*, şi abia în secolul al XIV-lea sub forma *Erdel* (1390), mai târziu, cu forma *Erdély*. Aşadar, numele a fost împrumutat de unguri de la români şi nu invers.

Şi la Vinereanu întâlnim aceeaşi ipoteză. Faptul că termenul nu este maghiar, o dovedeşte şi prezenţa a peste **35** de toponime şi hidronime din tot spaţiul românesc, care provin de la acelaşi radical *Ardel, Ardaloaia, Ardelei, Ardelion, Ardelia, Ardeoani, Ardota, Ardeu, Arduzău* (cf. VDE, p. 88), dar populaţia de aici nu a avut niciun contact cu maghiarii. Coincidenţa dintre numele *Ardeal* şi forma maghiară *erdely* 'pădure ' este numai aparentă, fiind vorba de un caz absolut tipic de etimologie populară (*Ibidem*).

Beştepeanca (JPD, 50) este un joc mixt, ce are ca origine numele localităţii Beştepe, comună aşezată pe malul drept al braţului Dunării, Sfântul Gheorghe. Jocul a fost cules la data de 5 ianuarie 1964, în satul Plopul (Tulcea), de la echipa de dansatori ai Căminului Cultural.[222] Dansul beneficiază şi de melodie distinctă:

Hai în horă ***baştepeanca,***
Binişor, ca şi cu barca,
Doi paşi la stânga binişor,
Unu-n faţă, hai, dă-i zor!
Di, di, di, di...,

---

[220] Gh. Guţu, *Dicţionar latin-român*, Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 111.
[221] Onufrie Vinţeler, *op. cit.*, p. 43.
[222] Gh. Popescu-Judeţ, *Jocuri populare din Dobrogea*, Casa Creaţiei Populare a Regiunii Dobrogea (JPD), p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

lucru care ar permite, într-o oarecare măsură, încadrarea alături de dansurile aflate în legătură cu melodia jocului.

Un termen de dans care pare a pune probleme ar fi *bucureşteanca* (DJPR, p. 34), derivat din Bucureşti. Deşi cei mai mulţi specialişti consideră că denumirea ar veni de la *Bucúr* şi, implicit, de la numele ciobanului Bucur[223] (vezi şi VDE, 162), există păreri contradictorii; I. Kodreanu îi atribuie greşit o origine grecească, considerând că acesta ar veni din gr. *βεωκωλας*[224] 'văcar' ('vacariu', 'vacaro'), care a trecut de la greci la români.

Pe acest *vacalos* românii l-ar fi pronunţat 'bucuraş' prin închiderea vocalei *a* ca pe un diminutiv, fiind o modificare de pronunţie prin întărirea lui *β* în *B* şi *S* în *Ş*, şi schimbarea rotăcită a lichidelor sau trecerea lor din *λ* în *R*. *Bucuraş*, prin retragerea vocalei *a* şi căderea consoanei finale, a rămas simplu *Bucur*. De la numele păstorului Bucur, oraşul s-a numit Bucureşti, termenul neavând nici o legătură cu 'bucuria'. Bucuraş nu ar fi altceva decât „crescător de vite".Termen echivalent cu *văcăreşti, văcariu.*[225]

Hârlăoanca (JNR, 89) ocupă un loc interesant în nomenclatura dansurilor populare, acest dans fiind unul dintre cele mai vechi de la noi. Deşi numele indică limpede zona oraşului Hârlău, originea dansului aminteşte pe nevasta unui târgoveţ de aici, iubită de Ştefan cel Mare, din dragostea lor născându-se Petru Rareş (v. cronica lui Grigore Ureche, cap. XV).

Someşana (JNN, p. 12) este un alt dans apreciat de ardeleni şi descris de L. Rebreanu: „*Zecile de perechi bat* ***someşana*** *cu atâta pasiune, că potcoavele flăcăilor scapără scântei, poalele fetelor se bolbocesc, iar colbul de pe jos se învâltoreşte, se aşează în straturi groase pe feţele brăzdate de sudoare, luminate de sudoare şi de mulţumire [...] flăcăii se îndârjesc, îşi înfloresc jocul, trec fetele pe sub mână, le dau drumul să se învârtească singure, ţopăie pe loc, ridicând tălpile, îşi ciocnesc zgomotos călcâiele, îşi plesnesc tureacii cizmelor cu palmele năbuşite...* "[226].

Sârba (DTT, p. 106; SDP, p. 85; DTM, p. 449) sugerează, la prima vedere, o provenienţă străină; amintim că jocul este cunoscut la sârbi şi bulgari sub denumirea de *vlaşko kolo* ('jocul românesc' sau 'hora românească'). S-ar putea ca el să fi fost difuzat cu ajutorul corpurilor de mercenari, aşa-zis *sârbi,* printre care puteau fi, desigur, şi mulţi băştinaşi. Devenind un dans militar, el ar fi reuşit astfel să asimileze, ca nume, alte variante existente, în special, în zonele ciobăneşti. Probabil, sârba este o deprindere străveche, ca şi hora. Totuşi, cei mai mulţi autori rămân la ipoteza unei origini sârbeşti a dansului,

---

[223] *Legende populare româneşti, Locuri şi legende,* ediţie îngrijită, cuvânt înainte, note, glosar, bibliografie de Nicoleta Coatu, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1990, p. 122.
[224] I. M. Kodrescu, *Originea cuvântului Bucureşti*, p. 5.
[225] *Ibidem*, p. 14.
[226] Liviu Rebreanu, *Ion,* Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

unde poartă numele de *cola*, dans devenit popular pe la 1850[227].

Adesea sârbele alternează cu horele din nevoia de a compensa zbuciumul dionisiac cu cumpătarea apolinică. Este benefică o manifestare mai puternică pe care omul o simte din dorinţa de a se exprima şi de a-şi descărca energia acumulată. Zbuciumul lăuntric se exteriorizează prin sârbă, dar apoi, prin horă, revine la o exteriorizare moderată.

Numele jocului *Mocăncuţa* (SDP, p. 120) arată o origine în parte de est a Carpaţilor sudici, acolo unde ciobanii, datorită tranhumanţei, erau numiţi *mocani* (numele a fost extins apoi tuturor ciobanilor ardeleni, precum numele de *muscal*, dat iniţial locuitorilor Moscovei, a fost extins la ruşi. El se numeşte, pe alocuri, *Mocăneasca* sau chiar *Mocăncuţa.*

Arnăuţeasca sau *arnăuţesc* este un dans vechi, căluşeresc, despre care se menţionează într-o lucrare din 1862[228] a lui Victor Martinovschi, ce vorbea despre acest dans bărbătesc: *„**Dansul** are figuri foarte interesante, plăcute şi copleşitoare. Se execută vioi, cu diferite combinaţii. Conducătorul se află mereu în fruntea dansatorilor, purtând în mâna dreaptă un băţ, la capătul căruia e prinsă o basma, ce imită steagul legiunilor romane, şi-i organizează pe jucători după nişte reguli, pe care le stăpâneşte la perfecţie: ba îi antrenează cu iuţeală, alcătuind un cerc, ba îi întinde în linia dreaptă”*[229], dar şi într-un *Almanah musical* din 1877[230]; jocul acesta, al lefegiilor arnăuţi din garda boierilor fanarioţi, este menţionat chiar din secolul al XVIII-lea de către Sulzer[231].

Dansul *Moldoveneasca* (SDP, p. 85; DTM, p. 208, termen menţionat într-un text dialectal din 1932, în Cernăuţi[232], are o denumire ce a atras atenţia specialiştilor. S-a spus de multe ori că numele *Moldova* este un împrumut ba de la neamuri germanice, ba de la slavi, ba de la alte neamuri migratoare. Nimic mai neadevărat. Numele este o creaţie românească de la nucleul lexical *mold*, moştenit din limba traco-dacică, presupunându-se uneori că ar fi o rădăcină indo-europeană, *-mel-d/ mel-dh,* care se regăseşte în grecescul *maldacos* (’moale, delicat, dulce’) şi *milti, mild* cu sensul ’blând, blajin, moale, dulce’ la anglo-saxoni. În limba ilirilor, exista numele propriu *Moldahias* cu formele *Moldathehias* şi *Moldahiataos*. Nu încape îndoială că,

---

[227] cf. Schmidt, p. 42.

[228] Victor Martinovschi, *Certî nravov moldovan. Ătnograficeschii sbornic*, S. p. B, V, 1862, p. 52 apud Gheorghe Bogaci, *Alte pagini de istoriografie literară*, Chişinău, 1984, p. 211-213, apud CV, p. 128.

[229] CV, p. 128.

[230] cf. Hasdeu, II, A, 1717.

[231] F. J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist der Walachey, Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist der Walachey, Moldau und Bessarabiens. Im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte mit kritischer Freyheit entworfen*, vol. I-III, Viena, 1781.

[232] cf. TD, p. 171.

Scanned with OKEN Scanner

aici, avem a face cu rădăcina *Mold-* în forma *molda,* urmată de *-hias, -thehias* şi *-hiataos.*[233] În iliră şi tracă, se constată multe elemente comune, mai ales în lexic (nume proprii), ceea ce indică o străveche înrudire şi o vecinătate îndelungată între cele două grupe etno-lingvistice balcano-dunărene.[234]

Credem că *Molda* avea, la elini, circulaţie autonomă, ca nume proprii şi ca apelative, aceasta reieşind din faptul că numele proprii *Baliahias, Dezehias, Gronahias* sunt terminate în *-hias*, ca şi *Moldahias*. Elementele finale *-hias* şi *-ias, -hiaihi* erau folosite cu scop derivativ sau flexionar. Presupunem că *-hias* însemna 'fiul lui', prin urmare *Moldahias* însemna 'fiul lui Molda'.[235]

La celţi era apelativul *-muldo,* cu sensul 'cap, vârf', şi cuvântul *moldu,* cu sensul 'gingaş, moale, tânăr'. În germană, *Molde* înseamnă 'pământ', în engleză *-mold, mould-* înseamnă 'ţărână', iar verbul corespunzător are sensul 'a face moşuroi', 'a muşuroi pământul'.

Pentru varianta traco-dacă, G. Giuglea şi G. Ivănescu au admis o rădăcină *meldz* sau *melz,* sau o eventuală formă a ei cu vocalismul *-o*, adică *moldz* sau *molz,* la care trebuie să adăugăm posibilitatea existenţei rădăcinii (a nucleului lexical) *mold-*. Putem spune că, în iliră şi traco-dacă, a existat rădăcina *mold-*, cu sensuri purtând ideea de 'rotund', 'rotunjit', care se apropie sensibil de 'gingaş ', 'moale', 'tânăr', 'dulce'.[236] (cf. rom. 'deal dulce', 'pantă dulce').

În limba traco-dacilor este un element lexical foarte vechi, *mold-*. Trebuie să fi avut sensuri precum 'deal întins şi uşor rotunjit', 'obiect rotund plăcut, delicat'. Temeiul pentru cele spuse sunt cuvintele româneşti cu baza *mold-*. De exemplu, în zona Cernăuţi, 'băţ molduros' înseamnă 'băţ cu ridicături'; *molduri* semnifică 'ridicături sub piele'. Acest cuvânt nucleu se întâlneşte pe întreg spaţiul daco-roman, ba chiar şi la dialectele din sudul Dunării, ceea ce înseamnă că este un termen moştenit. Miron Pompiliu este de părere că românii bihoreni zic *Moldua* în loc de *Moldova* şi că *mere molduroase* înseamnă, probabil, 'mere moldoveneşti'.[237]

Nu doar termenii de dans prezintă interes, ci şi legendele ce se formează în jurul unor dansuri, cum este cazul dansului *Foleşteanca* (PP, p. 32), denumire după numele comunei Foleştii Noi. Se spune că odată, o fată foarte frumoasă din comuna Foleşti s-a căsătorit cu un băiat din Foleştii Noi. Ea, neştiind dansurile din satul în care a venit, a adus cu ea un dans deosebit,

---

[233] I. Popescu-Sireteanu, *Toponimia-tezaur naţional,* în „Analele Bucovinei", nr. IV, 1, 1997, Editura Academiei Române, Centru de studii „Bucovina", p. 84, apud Elena-Laura Bolotă, *Istoria unui cuvânt: Moldova,* în revista „Vocea Nicolinei", 2011, nr. 4, p. 9.

[234] I. I. Rusu, *Ilirii,* Editura Academiei, Bucureşti, 1969, p. 8, apud *Ibidem*, p. 8.

[235] *Ibidem.*

[236] I. Popescu-Sireteanu, *op. cit.*, p. 85.

[237] Pompiliu Miron, *Literatura şi limba românească,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 85, 88, 247.

Scanned with OKEN Scanner

specific satului ei, adoptat de către familia băiatului şi, ulterior, de către tot satul. Aşadar, *dansul este un dar de zestre în tezaurul coregrafic al localităţii* (PP, p. 32).

Jocul *La răscruce, La răspântie* (JRN, p. 26), deşi nu desemnează propriu-zis o zonă geografică, totuşi, denumirea se referă la zona în care se joacă dansul, la marginea comunei Maeru, la răspântia drumului care duce către cătunul Anieş (jud. Năsăud).

Unii dintre ei sunt termeni de dans legaţi de forme de relief: *Abrudeanca* (*abrud* 'relief colinar, format din culmi prelungi împădurite'[238], *Măguraşul* 'deal mare izolat' (DJPR, p. 125), *Gruiţa lui Novac* (DJPR, p. 68), *Valea* (DJPR, p. 188).

III.2.1.4 Termeni de dans cu nume de plante/fructe/legume:

Alămâia, Alămâiţa (cu *a* protetic, în MOL; JRN, p. 57; DJPR, p. 11), *Alunelul* (în OT; DTM, p. 26; JNN, p. 12; SDP, p. 116; DEX*, p. 30, FCVD, p. 14; DLRM*, p. 23, NODEX*, Al. Dobrescu, p. 15), *Alunea, Aluneasca* (DLRM, p. 23, DEX*, p. 30), *Aninele* (în OT; forma anterioară lui *arin*, cf. VDE, p. 91; Toponimia, 51; *anină* 'cel cu care ţărăncile vopsesc lânurile'; DJPR, p. 14; DER, p. 39), *Ardeiul* (JPD, 269), *Arţăraşul* (în OT; 'arbore cu lemn alb şi tare'; DJPR, p. 17; DLRM, p. 46; JRN, p. 60), *Barabula* (DJPR, p. 20; JRN, p. 61; DLRM, p. 67), *Bribina* (nume de floare; DJPR, p. 28), *Busuiocul* (DTM, p. 71; DEX, p. 121, GCD, p. 45; DJPR, p. 40), *Castraveţii* (MUN; DJPR, p. 40), *Crăiţele* (DTM, p. 128; DJPR, p. 59, cu forma *Crăiţa* în DEX*), *Sălcioara* (FCVD, p. 14; SDP, p. 118), *Ghimpele* (DJPR, p. 17), *Bobocu* (joc în BUC, ce se poate încadra şi la nume de animale; DJPR, p. 26), *Bogheasca, Boghii* (joc în MOL, BUC; JPM, p. 31; DLRM, p. 85; DJPR, p. 26), *Bradul* (în BT; DJPR, p. 27), *Brustureanca* (DJPR, p. 34; DLRM, p. 96), *Butucelul* (DJPR, p. 36), *Cartoful* (JPD, p. 481), *Ceapa* (JPD, p. 481), *Cetina* (DJPR, p. 43), *Chipăruşul* (în BUC; Ardei; DJPR, p. 44), *Chiveriu* (sau *chiperiu*; DJPR, p. 46), *Cimbrişorul* (DJPR, p. 45), *Ciocălău* (JRN, p. 68; DJPR, p. 46), *Cireşul* (DJPR, p. 46), *Ciupărcuţa, Ciupercuţa* (DJPR, p. 47), *Copacul* (SDP, p. 436; DJPR, p. 49), *Cucuruzu* (DJPR, p. 51), *Edera* (DJPR, p. 58), *Floricica* (SDP, p. 85, 436; JNN, p. 12; AJRN, p. 4; DJPR, p. 61), *Floarea mărului* (JRN, p. 19), *Frunza* (SDP, p. 436; GCD, p. 45; DJPR, p. 63), *Garofiţa* (DJPR, p. 64), *Ghindăşeasca, Ghindăraşul* (DJPR, p. 66), *Ghiocelul* (DJPR, p. 66), *Godinelu* (un fel de dovleac, cf. DR, 89; joc în DJPR, p. 68), *Iasomia* (DJPR, p. 73), *Iedera* (joc în BT; GCD, p. 45; FCVD, 14; DTM, p. 234; JNN, p. 12; JNR, p. 273; DJPR, p. 73), *Leuşteanca* (DJPR, p. 123), *Loboda* (DJPR p. 123), *Mărăcine* (în OT; JNR, p. 274) *Mătrăguna* (JNR, p. 273), *Mazărea* (JRN, 27), *Măzărica* (în S BT; numele îi vine de la

[238] Cf. *Dicţionarului Enciclopedic*, DJPR, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

„paşii mărunţi ca boabele de mazăre" cf. PCV, p. 123; JNN, p. 12; FCVD, p. 14; JNR, p. 273; DTM, p. 282; DJPR, p. 125, p. 126), *Mărăraşul* (derivat de la „mărar"; DJPR, p. 125), *Mărul* (DJPR, p. 126), *Merişorul* (DJPR, p. 126), *Murele* (DJPR, 128), *Nepoata iederei* (DJPR, p. 131), *Orzul, Orzuleţul* (DJPR, p. 134), *Pandelaşul* (pandele, sortiment de prune; DEX*; DJPR, p. 135), *Păltineanca* (originar din com. Păltin; DJPR, p. 136), *Păpuşoiul* (GCD, p. 45; DJPR, p. 137), *Pătlăgica* (JPD, p. 269; DJPR, p. 137), *Pătrunjelul, Pătulul* (*pătul*, „specie de măr cu pete roşii", DJPR, p. 137), *Pelinaşul* (JNR, p. 273) *Piperu* (în BT; JNR, p. 273; PCV, p. 113; DJPR, p. 139), *Ploptişu, Plopişu* (pădure de plopi-DJPR, p. 140), *pomul, Pomuleţul* (SDP, p. 436), dar şi *Pomul bătut* (DJPR, p. 141), *Romaniţa* (JRN, p. 39; DJPR, p. 150), *Sălata, Sămânţa* (DJPR, p. 154), *Siminoc* (busuioc; DJPR, p. 156), *Sora iederei* (DJPR, p. 170), *Spic de grâu* (GB, p. 67; DJPR, 170), *Stejarul* (DJPR, p. 170), *Teiul* (DJPR, p. 176), *Trandafirul* (joc în BUC; DEX*, JNR, p. 273; GCD, p. 45; FCVD, p. 15), *Trestioara* (DJPR, p. 177), *Tufanu* (arbore; DJPR, p. 179), *Usturoiul* (JPD, p. 481), *Urzica* (DJPR, p. 188), *Viorelele* (JPD, p. 670; DJPR, p. 190), *Zărzărica, Zmeuriţa* (în MOL, BUC; DJPR, p. 190).

Multe dintre plantele menţionate au rol protector, purificator, sacru, nelipsite din vrăji şi ritualuri, cum este cazul jocului *Busuiocul* (DJPR, p. 40) sau *Siminocul* (DJPR, p. 156), ce apare ca termen de dans; după Dimitrie Anghel, acesta emană arome sacre:

Biruitor până acum domneşte singur busuiocul
Ca o biserică miroase seninul cucerit o clipă"[239]

(*După ploaie*)

sau *Bradul* (DJPR, p. 27), considerat pom al vieţii, cu funcţii în ritualurile legate de toate cele trei evenimente ale vieţii, naşterea, nunta şi moarte. Însuşi cuvântul care defineşte acest copac pare să fie foarte vechi, moştenit din fondul prelatin. Blaga îl consideră o legătură eternă între cer şi pământ, iar Sadoveanu îi conferă valoare de emblemă a spiritualităţii noastre, căci păstorii din *Baltagul* sunt „oameni de sub brad" (*Ibidem,* p. 78). Chiar vechimea termenului pare a sublinia această sacralitate, Vinereanu considerându-l un termen de origine traco-ilirică (cf. VDE, p. 152).

Alunel este un vechi joc oltenesc, răspândit în toată ţara; este un dans care s-ar putea încadra şi la termenii ce se află în strânsă legătură cu melodia jocului: *„**Alunelul**, alunelul, hai la joc,/ Să ne fie, să ne fie, cu noroc,/ Cine-n horă o să joace /Mare, mare se va face, /Cine n-o juca de fel, /Să rămână mititel!"* (DFGM p.17). Aluna este rodul copăcelului numit alun. Termenul

[239] Doina Ruşti, *Dicţionar de teme şi simboluri din literatura română*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Polirom, Iaşi, 2009, p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

este foarte întâlnit în ghicitorile, proverbele, descântecele, versurile poeziilor şi melodiilor. Caracterul infern al alunului s-a răsfrânt şi asupra alunei, după cum se vede în doina următoare: *„Frunză verde de alună, /Sună, sună şi răsună, /Sună pietricica-n vale, Răsturnându-se pe cale,/ Mândra mea plânge cu jale..."* sau *„Frunză verde de alună, ducă-se lelea nebună..."* (Hasdeu, I, p. 245). În cântecele populare, apare foarte des termenul *alună*: *frunză verde de alună, foaie verde de alună*. Totuşi, cel mai des legăm termenul *alună* de dragoste: *„Foiţă verde de-alună, Că i-am fost mândruţă bună"* (*Ibidem*), din dorinţa permanentă a ţăranului de a face natura părtaşă la propriile sentimente. Chiar şi la germani, *a merge la alune* este echivalent cu *a face curte cuiva* (*Ibidem*).

Deşi termenul *alună* exista şi în latina populară (*allona*), s-a afirmat că nu derivă din latinescul *avellane,* de unde ar fi putut să provină cel mult *aulână* sau *olână*[240]. Totuşi, termenul e romanic, dovadă fiind prezenţa lui în dialectele franceze, conform unui document din 1378, unde apare termenul *alonn.* După femininul *alună,* românii au format apoi masculinul *alun,* întocmai ca spaniola *avelano,* după latinescul *avellano*, lucru pe care ni-l subliniază Hasdeu[241], sau *abellona (= abellano)* (cf. DELR, p. 34; VDE, p. 75), pe care îl regăsim şi în DLRM (din 1958, p. 23), unde dansul apare cu femininul *alunea şi aluneasca*, ceea ce dovedeşte că aceasta este forma anterioară a termenului. Jocul popular *Alunelul* apare cu această formă abia în DLRC (din 1980, p. 23); Hasdeu explică foarte clar acest fenomen; în franceza de la Fribourg (Elveţia), până astăzi se zice *alogne*, ceea ce presupune forma latină rustică adjectivală *alonea,* întocmai ca *cataigne = castanea* sau *carogne = caronea*, derivată dintr-un substantiv, *alona*, de unde al nostru 'alună': latinescul vulgar *alon* sau, mai bine, *allona*[242], cu *ll*, fără de care nu s-ar explica *l* în românescul 'alună', şi cu *o* scurt.

Sunt anumite dansuri care au o poveste, cum ar fi cazul jocului *iedera* (joc în BT; DTM, p. 234). Se spune că, odinioară, cine tăia o iederă din pădure înnebunea. *„Un om, tăind o astfel de plantă, a înnebunit şi la întoarcere spre sat striga mereu* ***Iedera!*** *Iedera! Impresionaţi, oamenii au făcut un cântec şi un dans cu această denumire".* (DJPR, p. 109.) Nu ştim dacă lucrurile au stat întocmai aşa, dar, cu siguranţă, povestea dovedeşte că cele mai multe dansuri îşi găsesc originea în mit, în credinţe ce sunt tot mai puţin cunoscute pentru cei din generaţiile următoare.

Chiperiul (EDPR, p. 33) este un termen rezultat din apelativul corespunzător cu sensul de 'iute'; numele se datorează rapidităţii execuţiei acestui dans funebru, de priveghi, dispărut după Primul Război Mondial, ca multe alte jocuri. Era executat în jurul focului cu scopul de a-i păcăli pe cei

---

[240] Hasdeu, I, p. 246.
[241] *Ibidem.*
[242] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

din jur şi de a cădea în foc, denumirea exlicându-se prin ritmul care *iuţea* jocul pe neaşteptate, încât cei din urmă cădeau peste foc sau conducătorul schimba repede direcţia, iar cel din urmă încetinea jocul, încât cei din mijloc îşi pierdeau echilibrul şi cădeau, fiind nevoiţi să se ridice repede, pentru a se scutura de cenuşă, spre hazul asistenţei.

Denumirea de *Lămâiţa*[243], denumirea veche fiind *Alămâia*, vine de la vechiul cântec de cătănie, cântat de cei care plecau în armată:

*Trei lămâi, trei **alămâi**,*
Geaba, mândro, mă mângâi,
Căci de mine tot rămâi,
Puiul tatii, pui, pui, pui! (JPD, p. 348).

Joc de origine moldovenească, în secolul trecut, se juca şi în Dobrogea, adus probabil de moldovenii strămutaţi aici. În sudul Ialomiţei, jocul a fost adus din Dobrogea, unde i se mai spune şi *Puiul tatii* (*Ibidem*); aşadar, încadrarea se poate face şi alături de termenii de dans legaţi de melodia jocului.

Trandafirul este un termen (GB, p. 44) cu sens figurat; dansul îşi trage numele de la gingăşia şi frumuseţea flăcăilor noştri, cărora poporul le zicea drăgăstos: *„**trandafiri** scăldaţi în soare”* (CV, p. 92), o dovadă în plus că moldoveanul e îndrăgostit de joc şi de frumuseţea naturii în mijlocul căreia îşi duce viaţa; Chiar *Floricica* (JPD, p. 60) sau *Florica,* dansat mai ales în sud, este dansul unei tinere pe care o joacă flăcăii la horă, ca pe o floare gingaşă şi frumoasă. Din acest motiv, ei îşi demonstrează măiestria, îndeosebi atunci când sunt admiraţi de fetele pe care le iubesc şi, pentru a se impune în ochii fetelor, improvizează o multitudine de mişcări şi chiar compoziţii ce pornesc, de fapt, din sufletul lor plin de iubire.

Alţi termeni apar folosiţi cu sensul figurat, mai ales atunci când se încearcă ascunderea sentimentelor de dragoste ale tinerilor, conferindu-se astfel un aer misterios flirtului juvenil. Aşa că tinerii de la ţară, cunoscători ai plantelor, pot face analogie cu planta *alior* atunci când vorbesc de dragoste. Aşa se pare că a apărut şi *Hora aliorului* (*alior*, „plante care conţin în tulpină şi frunze un suc lăptos, otrăvitor; laptele câinelui, laptele-cucului”[244], descrisă de G. T. Niculescu-Varone. Observăm aici două cercuri concentrice, unul de flăcăi şi altul de fete. Când flăcăii fac paşi spre dreapta, fetele o iau spre stânga şi invers, ca şi cum s-ar feri de *„dulcele lapte otrăvitor al dragostei*”.

Interesant este că dansuri originare din anumite zone se întâlnesc în altele, complet diferite, cum este cazul dansului *Viorelele*, joc oltenesc adus în

---

[243] Dans menţionat de Pompiliu Pârvescu, în *Hora din Cartal,* Bucureşti, 1908, editată de Academia Română, apud JPD, p. 347.
[244] DEX, p. 28; DJPR, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

Dobrogea de bătrânul violonist Ion Bădoiu[245].

Păstaia (PP, p. 131) este un dans imitativ, prin care fata redă artistic, prin paşilor coregrafici specifici, împletirea păstăii pe harag, băiatului revenindu-i rolul de a conduce fata în timpul execuţiei dansului, de unde şi denumirea jocului. Din categoria dansurilor imitative este şi jocul *Spic de grâu*[246], denumire ce vine, probabil, de la aşezarea jucătorilor ce se prind în şirag, unul în spatele celuilalt. Braţul drept se aşează pe umărul drept al jucătorilor din faţă, care prinde de degete cu mâna stângă, mâna dreaptă a jucătorului din faţă, ca într-un spic de grâu. Aşadar, este tot un dans imitativ, de unde vine denumirea jocului.

Vergeluşa (JRN, p. 49) este o horă din Ilfov, „legănată", ce îşi trage denumirea de la faptul că jucătorii ţin în mână sau înfiptă între sforile de la opinci, o vergea de trestie împletită, în vârful căreia e legat un ciucure de lână colorată, dar şi de la maniera de execuţie.

III.2.1.5 Termeni de dans desemnând obiecte:

Aţica (JNR, p. 273; DJPR, p. 18; JNN, p. 12; DLRM, p. 54, PP, p. 29; Al. Dobrescu, p. 15), *Balamaua* (în MOL; DLRM, p. 64; DJPR, p. 20), *Barosul* (în MOL; *baro* 'mare, 'important', DJPR, p. 20; DLRM, p. 68; DER, p. 80), *Beciul* (DJPR, p. 24), *Bidineaua* (DJPR, p. 24; DLRM, p. 9; DER, p. 91), *Bârna* (DLRM, p. 83; DJPR, p. 25), *Bolohanul* (DJPR, p. 27), *Bordeiul* (joc în OT; JNR, p. 274; JRN, p. 63; DJPR, p. 27), *Bordeiaşul* (AJRN, p. 274; JRN, p. 13; JNN, p. 12), *Budaica* („vas în care se pune laptele la închegat", AJRN, p. 4; JNR, p. 273; JRN, p. 64; DJPR, p. 34), *Bumbacu* (JRN, p. 65; DJPR, p. 35), *Buriul* („butoi pentru ţuică şi oţet de peste 100 litri"; DA, p. 42; DEX, p. 120; DJPR, p. 35), *Canapeaua* (DEX, p. 131; DJPR, p. 39), *Cazanul* (DJPR, p. 41), *Cărbunească* (DJPR, p. 42), *Căzănelul* (DJPR, p. 42), *Cârligul, Cârligele* (Al. Dobrescu, p. 121; SDP, p. 85; FCVD, p. 14; PCV, p. 120; JNN, p. 12; JRN, p. 67; DJPR, p. 48), *Cârpa* (JRN, p. 19), *Ceasornicul, Ceasul,* termen ce apare încă din secolul XVI, în *Codicele voroneţean* (ACR, p. 115; DJPR, p. 43; JRN, p. 67), *Chipernița,* dansată după nuntă, în Dobrogrea, prin care se imită pisatul piperului cu diferite părţi ale corpului, cu piciorul, cu nasul, cu cotul, cu degetele etc.; cf. SDP, p. 643; DJPR, p. 44), *Chirostiu* (DJPR, p. 44), *Chisău* (DJPR, p. 44), *Chiuşu* (obiect de tras vinul în bute; DJPR, p. 44), *Ciasornicul* (PP, p. 29; PCV, p. 45), *Ciasul, Ciaunul* (DJPR, p. 45), *Ciurul* (DJPR, p. 47), *Cârpa* (DJPR, p. 48), *Clopotul*, din sl. *klopotŭ* ('zgomot') de la *klipati* ('a bate', 'a trage', cf. *clipi;* putem, oare, considera o analogie cu zgomotul produs de muzica şi cizmele dansatorilor ?; DJPR, p. 48), *Clopoţelul* (AJRN, p. 19), *Coasa* (PP, p. 29, JNR, p. 273; JRN,

---

[245] cf. JPD, p. 670.

[246] Petre Agopian, Marin Badea, *Dansuri populare din regiunea Hunedoara*, Sfatul Popular al Regiunii Hunedoara, Casa Regională a Creaţiei Populare, Deva, 1963, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

p. 69; DJPR, p. 48), *Copaia*, care este covata, dar şi lada în care curge făina la moară, *Copeica* (DJPR, p. 49), *Cosorul* („cuţit de tăiat viţa de vie", cf. DLRM, p. 191; DJPR, p. 50), *Dirindeaua* (DJPR, p. 56), *Duşumeaua* (DJPR, p. 58), *Foarfeca* (SDP, p. 85; DJPR, p. 61), *Fogaşu* ('cuier', DJPR, p. 62), *Fusul* (DJPR, p. 64), *Ilăul* (DJPR, p. 110), *Lepedeul* (cerşaful; DJPR, p. 122), *Leuca* (FCTV, p. 36; JNN, 12; JNR, p. 273; JPD, p. 193), *Măturele* (DJPR, p. 126; JNR, p. 110), *Mingea* (DJPR, p. 126), *Mosorul* (piesă pentru depănat aţa; DJPR, p. 128), *Muşamaua* (SDP, p. 75; FCVD, p. 14; FCTV, p. 15; DTM, p. 315; AJRN, p. 43), *Oglinda* (DJPR, p. 133), *Paharele* (DJPR, p. 135), *Păhărelul* (JPD, p. 456; DJPR, p. 57), *P(i)erina* (JNR, p. 273; DJPR, p. 139), *Pingeaua* (AJRN, p. 44; DJPR, p. 139), *Piperniţa* sau *Chipernita* (DJPR, 139, SDP, 436), *Pânza* (DJPR, p. 139), dar şi *Pânza încâlcită* (DJPR, p. 139), *Polobocul* (PP, 29), *Poluşca* (veche monedă rusească de aramă, din Ţările Române, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, DA, p. 298; DJPR, p. 140), *Portiţili* (DJPR, p. 141), *Priboiul* (găuritor, dar şi plantă; DEX*, 847; DJPR, 142), *Rândeaua, Râşniţa, Roaba, Roata,* dans răspândit în zonele geografice unde se făceau şezători, jucat şi la hora satului. A fost adus în Transilvania din Muntenia subcarpatică, cf. DTT, p. 635; PP, p. 29; JNR, p. 273; DJPR, p. 146), *Ruguleţul* (AJRN, p. 45), *Rubla* (DJPR, p. 150), *Salba* (JPD, p. 662), *Scăunelu* (DJPR, 154), *Sfredeleşu* ('burghiu', DJPR, p. 155), *Sita, Sitele* (DJPR, p. 156), *Sorcovăţul* (veche monedă de argint; DJPR, 170), *Sucitoarele* (DJPR, p. 170), *Surceaua* (DJPR, 170), *Şarampoiul* (*sorompo,* 'par gros şi lung pentru garduri'; JNR, p. 273; JNN, p. 12; DJPR, p. 173), *Telu* (DJPR, p. 176), *Târna* (coşarcă, coş de nuiele; DEX*; DJPR, p. 177), *Tohacele* (resturi de paie, măturate la treierat; DJPR, p. 177), *Toporul* (DJPR, p. 177), *Troaca* (JRN, p. 48), *Troaca-troaca; Troacele* (DJPR, p. 178), *Tuciu* (ceaun; DJPR, p. 179), *Tulumba* (furtun; DJPR, p. 179), *Ţăpoiu* (furca; DJPR, p. 180), *Ţăruşul, Ţepuşul* (DJPR, p. 182), *Ţinta* (cui mic, din metal, folosit în cizmărie; DJPR, p. 184).

Dar şi jocul *Halcá*[247] sau *Gerid,* din tc. *halka*, 'verigă, cerc' (de metal) (cf. DA, p. 133; JRN, p. 57); reprezintă scoaba sau legătura de fier la ziduri; cerc de fier prin care se arunca, din galop, suliţa la jocul oriental numit *Gerid.* Era un joc vechi, ce se executa periodic, a doua zi de Paşti, în faţa Domnului ţării, cu tot alaiul de boieri, pe malul Bahluiului sau pe Copou, în Iaşi, ce consta în a trece suliţa din fuga calului, printr-un inel (cerc) mare, suspendat, ca la turnirurile medievale; de aici provine numele dansului.

Observăm că, în cazul multor termeni, apare strânsa legătură între denumirea dansului şi obiectul imitat. Această asemănare cu dansurile imitative, datând încă din perioada precreştină, nu a fost omisă nici mai târziu

---

[247] B. P. Hasdeu, *Etimologicum Magnum Romaniae. Dicţionarul limbei istorice şi poporane a românilor,* tom. I, 1886, p 766, coloana II şi 767, col I; dar şi JRN.

Scanned with OKEN Scanner

de către români. Astfel, *Coasa* (DJPR, p. 48; JPB, p. 8) este un dans în care perechile de jucători, ţinându-se de mână sau umeri, faţă în faţă, fac întâi câte patru paşi legănaţi, spre dreapta, apoi spre stânga, se îmbrăţişează şi se învârtesc de patru ori câte jumătate de cerc într-o parte şi în alta. Prin repetare, jocul simulează mişcarea cositului. *Ciurul* (PP, p. 113) este un dans la care mişcările, executate spre dreapta şi spre stânga, sunt asemuite cu ciurul care cerne făina.

Jocul *Crucea* îşi are numele din faptul că tinerii sar peste beţele aşezate jos, uneori în formă de cruce, sau peste sticle şi pălării (DTT, p. 145; JRN, p. 71); în Maramureş, el se numeşte *Jocul lui Vili. Chipernița* din Dobrogrea este tot un joc imitativ, în care se sugerează pisatul piperului cu diferite părţi ale corpului (cf. SDP, p. 643; JPD, p. 661).

La fel se întâmplă şi în cazul dansului *Iţele* (PP, p. 29) care este descris astfel: „*Joc de fete, aranjate perechi, faţă în faţă, prinse cu palmele lipite şi degetele petrecute unele printre altele. Începe cu mişcarea braţelor înainte şi înapoi, simbolizând jocul vătalelor dintre* ***iţe*** *şi spata cu firele pânzei. Se joacă întâi repezit şi apoi legănat, cu paşi încrucişaţi, apoi săltaţi, ca şi cum ar atinge cu picioarele potnogii (pedalele) războiului de ţesut*" (DJPR, p. 110). Cu toate aceste, Gh. Popescu-Judeţ leagă numele dansului *Iţele* de versurile şi strigăturile care îl acompaniază: *iţele, iţele/ ia schimbaţi fetiţele*! (JPD, p. 649). Jocurile de fete au fost, la origine, dansuri ritualice (cf. PCV, p. 9).

Sâtele (DJPR, p. 169) este o horă alungată în dreapta şi puţin în stânga. La fiecare întoarcere, se bate cu piciorul drept în pământ, săltându-se pe cel stâng puţin câte puţin, dând impresia că se cerne făina. *Troaca* e o denumire legată de maniera jucătorilor de a dansa aplecaţi în faţă, spre troacă; de aceea jocul se mai numeşte *Sârbă pe-aplecate* (JRN, 48). Cuvântul mai are înţeles de *albie*, iar cum albia serveşte, în multe părţi, la legănatul copiilor, nu este exclus ca zgomotul caracteristic, pe care îl face legănatul, să aibă legătură cu ritmul jocului şi, implicit, cu cel al denumirii dansului[248].

Terminologia dansurilor desemnate cu **obiecte casnice** se face şi în funcţie de diferitele obiecte indispensabile în cadrul dansului:

- *Batista*, dans în trei, în care partenerii sunt prinşi de batiste, cu braţele ridicate în sus, de unde îşi trage şi numele (DJPR, p. 20);
- *Dansul legănuşelor* se joacă în grupuri de opt-zece mame tinere, dansează cântând una după alta, un cântec domol, de leagăn, pentru copilaşii lor, ţinuţi în nişte legănuşe, susţinute de o baieră pe umăr (DJPR, p. 53);
- *Gânjul* (gânj, 'nuia') are numele[249] de la jocul cu nuiaua, pe care flăcăul o ţine în mână şi toţi se prind de ea, făcând un cerc în jurul ei;
- *Leuca*, la care numele vine de la conducătorul care ţine în mână o prăjină

[248] cf. Al. Dobrescu, *op. cit.*, p. 56.
[249] Gh. Sfîrlogea, *Jocuri populare din regiunea Bacău*, 1961, p 83-91, apud DJPR, p. 67; cf. şi VDE, p. 387.

Scanned with OKEN Scanner

sau o bâtă, cu care caută să lovească pe cel din coada jocului (JPD, p. 193);

- *Mătura,* în care jucătorii fac salturi şi treceri pe sub o mătură (JB, p. 4);

- *Sucitoarele* este jucat în loc. Feleac, jud. Cluj: fiecare dansator ţine în mână un sucitor, un sul din lemn de întins aluatul, flăcăii mânuind sucitoarele în aer, lovind cu ele în podea, în cruciş etc. Este un dans jucat la nuntă, un mod de a anunţa mireasa de noile atribuţii în gospodăriei (DTT, p. 635, DJPR, p. 171).

- *Păhărelul* sau *Dologeacu* este dans de nuntă (cf. JPD, p. 456), ce-şi trage numele de la mesenii care ies înaintea naşului cu paharul plin şi joacă în faţa acestuia. Cu această ocazie, fiecare dintre cei care doresc să-şi arate destoinicia, dansează ridicând paharul ce trebuie băut în cinstea naşului, improvizând diferiţi paşi, pe melodia atât de frumoasă a cântecului. I se mai spune *Dologeacu,* adică joc *Înaintea naşului.*

- *Scăunelul* sau *Hora refuzată,* joc mixt, în cerc, prinşi de mână, jucat cu o fată aşezată pe scaun, la mijloc, iar doi băieţi se duc la ea şi o invită la joc (JPD, p. 648). Ea are dreptul să alegă pe unul din ei, cu care va dansa în pereche la mijloc, iar celălat se aşează pe scaun. Procedura se repetă şi cu băiatul de pe scaun, la care vin două fete să-l invite la dans. Cel sau cea de pe scaun poate refuza ambele persoane care invită la dans.

Din categoria dansurilor legate de **procesele muncii** sunt următoarele: *Muiereasca* sau *Dansul socăciţelor*[250] din Sălaj şi Cluj, unde se folosesc diferite obiecte simbol: linguri, farfurii, obiecte nelipsite la ospăţul ritual, în concordanţă cu noul statut şi noile atribuţii ale nevestei. Sugestive sunt şi strigăturile din dans cu valoare umoristică. Tot legat de ospăţul ritual este şi jocul *Tigăiţa*, dansat în onoarea bucătăresei de la nuntă, de către femei, terminat cu trei bătăi din palmă (JRN, p. 48).

Un termen interesant este şi cel al dansului *Furca*, jucat la şezători: numele dansului este şi numele şezătorii în sudul Moldovei (CV, p. 123). Din acest obicei, al întâlnirilor la şezători, îşi trage originea dansul *fusul* (JPD, p. 641): ambele sunt dansuri exclusiv femeieşti, la fel ca şi îndeletnicirile specific femeieşti, din cadrul şezătorilor.

Sâsâiacul este legat de cultivarea pământului în Moldova, de cameră cu rol de magazie (sâsâiac sau sâsiac), în care se păstrează cerealele peste iarnă (PP, p. 29).

Periniţa[251] ar putea fi încadrat în categoria termenilor de dans identici cu melodia jocului, cu strigăturile lui (JPD, p. 659-660; DTM, p. 374; JNN, p. 13):

Cine joacă ***Periniţa,***
Să-i sărute şi guriţa!

---

[250] Socăciţele sunt femei care pregătesc şi servesc mâncarea la masă, cf. DTM, p. 313; cf. şi DR, p. 274. DTT, p. 635.

[251] Diminutiv de la *perină.*

Scanned with OKEN Scanner

Pune-o jos, pune-o jos
Şi sărut-o cu folos!

Pentru că perna a devenit mai greu de folosit la nunţi, ştiut fiind faptul că dansatorii se lăsau în genunchi, în mijlocul ringului de dans, pentru a se săruta, aşezaţi pe o pernă, aceasta a fost înlocuită ulterior cu batista, apărând denumirea dansului cu acelaşi nume, *Batista,* în unele locuri, sau păstrând denumirea veche în altele. *Periniţa* este unul din termenii românesc ce apare în dicţionarele apusene. După Festivalul Internaţional al Tineretului, care a avut loc la Bucureşti, în 1953, participanţii veniţi din străinătate au răspândit cuvântul nostru *Periniţa*, numele acestui dans popular[252]. Un derivat al termenului este şi jocul *Pelniţa* unde, atunci când băiatul este în mijloc, se strigă: „*Cine joacă **pelniţa**/ Să sărute fetiţa!* Iar când fata este în mijloc, se strigă: *Cine joacă **pelniţelu**/Să sărute cavaleru*!" (JRN, p. 29).

Dansului *Salba*, sinonim cu *leAsa* şi *Şchioapa*, îşi datorează numele aranjării mărgelelor amestecate cu bănuţi. La salba fetelor de la gât se puneau trei mărgele şi un bănuţ, şi iarăşi trei mărgele şi un bănuţ ş.a.m.d, imitând astfel baza ritmică a paşilor, adică trei optimi şi o pătrime în măsura 5/8, jucat în 1885 (cf. JPD, p. 662).

O observaţie pertinentă face Al. Dobrescu, care subliniază[253]: „*În ceea ce priveşte fondul, tema, în jurul căreia se brodează fie jocul, fie balada, fie cântecul, noi, românii, rămânem să ne cântăm şi să ne jucăm **floricelele, oiţele, coasa** sau **resteul,** şi tot ceea fac pasiunea şi preocupările de toate zilele a ţăranului nostru, îndrăgostit de câmp şi de casă, în timp ce orientalii şi slavii îşi cântă şi joacă războiul şi lupta sângeroasă, utilizând, în exprimarea lor, iatagane şi săbii, aşa cum flăcăul nostru imită săpatul la câmp sau cositul*".

III.2.1.6 Termeni identici cu melodia jocului

Aceşti termeni de dans, identici cu melodia jocului, îi întâlnim doar la Niculescu-Varone[254], fie pentru că ceilalţi folclorişti nu vorbesc despre ei, fie datorită faptului că Varone şi-a extins sfera căutărilor şi pe plăci de gramofon, lucrări publicate anterior, dicţionare, aşadar nu doar pe teren, ci şi în bibliotecă. Astfel, întâlnim denumiri de jocuri populare precum: *Ad-o, lele, vin să bem* (în MUN; DJPR, p. 11), *Albaştrii ochi* (DJPR, p. 12), *Am auzit şi sciu bine* (DJPR, p. 13), *A plecat neica de luni* (în MUN; DJPR, p. 14), *Asta-i hora horelor* (în OT; DJPR, p. 17), *Asta-i mândra care-o viedz* (în BT; DJPR, p. 17), *Astăzi bură, mâine bură* (JRN, p. 60; DJPR, p. 18), *Baba mea frumoasă nu e* (JRN, 60; DJPR, 18), *Banul Mărăcine,* dans din perioada modernă, secolul al

---

[252] Al. Graur, *Dicţionar de cuvinte călătoare*, Editura Albatros, Bucureşti, 1978, p. 5.
[253] Al. Dobrescu, *op. cit.*, p. 5.
[254] Atât în DJPR, JRN, cât şi în AJRN.

Scanned with OKEN Scanner

XIX-lea, între dansurile care se pot data în mod mai cert între anii 1850-1900 (JNN, p. 12; AJRN, p. 4; DTM, p. 52; DJPR, p. 20), *Bate, Doamne, pe ciocoi* (DJPR, p. 20), *Bate vântu sălcele* (DJPR, p. 20), *Bâr, oiţă la poiană* (joc în OT; DJPR, p. 25; JRN, p. 61), *Bordeiaş, bordei, bordei!* (DJPR, p. 27), *Bucuria sărbătoarei* (DJPR, p. 34), *Bună dimineaţa* (JRN, p. 65; DJPR, p. 35), *Bună seara* (DJPR, p. 35), *Ce cauţi, mândră, pe Muscel* (în MUN; DJPR, p. 43), *Ce lucrezi, Miţico, fa ?* (în MUN; DJPR, p. 43), *Cine mă vede, mă-ntreabă* (DJPR, p. 45), *Când şi-a găsit ciobanul oile* (DJPR, 47), *Când întoarse mireasa pe bani* (DJPR, p. 47), *Când pleacă govia*[255] (DJPR, p. 47), *Când se scoate nunta din casă* (DJPR, p. 47), *Cântecul miresei* (DJPR, p. 48), *Cântecul petelii* (DJPR, p. 48), *Cât oi trăi pe pământ* (DJPR, p. 48), *Colo-n vale la izvoare* (DJPR, p. 49), *Colo-n vale în grădină* (DJPR, p. 49), *Culesul viilor* (DJPR, p. 51), *Cum dai lele, laptele* (DJPR, p. 51), *Cum se bate Dunărea* (DJPR, p. 51), *Cum se bate Oltul* (DJPR, p. 51), *D-aoli fete, d-aoli muşete* (DJPR, p. 54), *De-ar fi Moldova; De-aş trăi ca frunza-n fag; De ce, Doamne, nu muream* (DJPR, p. 54), *De când m-a aflat mulţimea; De cu seară* (DJPR, p. 54), *De dragul flăcăului* (DJPR, p. 55), *De trei ori pe după mână* (DJPR, p. 55), *De ţie bărbatul urât* (DJPR, p. 56), *Din şipot până-n Gărboţ* (DJPR, p. 56), *Dodă, dodă şi iar dodă* (*dodă*, formulă de adresare către o soră mai mare sau mătuşă; cf. Papahagi, p. 497; DJPR, p. 56), *Du-te, du-te la bărbat* (DJPR, p. 58), *Eu aş vrea; Eu iubesc; Eu iubesc, maică, iubesc; Face-m-aş tâlhar* (DJPR, p. 58; JRN, p. 72), *Foaie verde pătlăgică* (DJPR, p. 61), *Foicică de trei cepe* (DJPR, p. 63), *Frunză verde, maghiran; Frunzuliţă fân cu rouă; Frunzuliţă şi-o para* (DJPR, p. 63), *Fâtu-i legea babei mele* (DJPR, p. 71), *Isa-isa-sa; Ispravnicu e om străin* (DJPR, p. 110), *Leliţă Ioană* (JPD, p. 68; DJPR, p. 122), *Mă cere, maică, mă cere* (DJPR, p. 125), *Mă dusei la târg* (DJPR, p. 125), *Măi, flăcăi, întoarceţi hora* (DJPR, p. 125), *Mărita-m-aş* (DJPR, p. 125), *Merse badea la Tinca* (DJPR, p. 126), *Mi-a plecat neica de luni* (DJPR, p. 126), *Nălbeşte fetiţa pânza* (DJPR, p. 130), *Nu ştiu mama, mama ei tot vrea* (DJPR, p. 132), *Nu ştiu, puiule, ce ai* (DJPR, p. 132), *Nviasta câţi nu ni gioţi* (DJPR, p. 132), *Pe sub poale de dugheană* (DJPR, p. 139), *Să jucăm fetiţele* (DJPR, p. 153), *Scoate calul, pune şaua* (DJPR, p. 154), *Seară bună, Măriucă; Se a rupse steau din Scar* (DJPR, p. 154), *Stele-n sus şi stele-n jos* (DJPR, p. 170), *Sub poale de codru verde; Sub potcoava cizmei mele* (DJPR, p. 170), *Uite-aşa e pe la noi* (DJPR, p. 185), *Uite neica, nu e neica* (DJPR, p. 186), *Un ghioni muşat, muşat*, tradus prin *Un băiat frumos, frumos*, joc macedonean, adus de grămostani în Dobrogea (JPD, 669; DJPR, 186), *Vin ciobanii; Viaţa României; Vine ştiuca de la baltă!* (DJPR, 190).

Nu doar denumirea dansului în sine influenţează denumirea jocului, ci şi

[255] Mireasa (reg.).

Scanned with OKEN Scanner

strigăturile. **Strigăturile** şi termenii de dans se află într-o influenţă reciprocă. Dansul popular este în strânsă legătură cu *poezia ritmată*, mai ales acolo unde lipseşte instrumentul muzical. Cântecul de joc nu a fost întotdeauna un simplu înlocuitor al instrumentului muzical, ci a devenit susţinut de mai multe instrumente felurite. La noi, astfel de poezii se numesc *strigături*, *chiuituri* sau *ţipurituri*, denumirea fiind dată de zona unde se manifestă; ele sunt indispensabile, mai ales la hore.

Ţăranul român, prin vocea strigată, îşi deschide supapa sufletului, plin de amărăciune sau de bucurie; acele strigături le spune din tot sufletul, semn de euforie maximă. Străinii s-au arătat miraţi de puterea strigăturilor, a chiotelor scoase în timpul jocului, considerându-le strigăte sălbatice. Între strigăt şi joc este o simbioză aproape perfectă, de aici rezultă multitudinea de versuri, astfel că nefiresc ar fi ca jocurile să nu fie însoţite de chiote şi strigături. De aici au apărut versurile care ironizează: *„Cine joacă şi nu strigă/Facă-i-s-ar gura strâmbă!"*

Există şi strigături improvizate ad-hoc, de creatorii populari, euforia jocului creează atmosfera propice pentru acest lucru. Poate că nu întâmplător cuvântul *joc* pare că provine din latinescul *jocus*, dar are o evoluţie semantică aparte, punând în lumină partea distractivă, joaca, gluma.

Termenii de dans sunt strâns legaţi de strigăturile şi cântecele de joc, ele influenţându-se reciproc, aşa cum se întâmplă şi în cazul jocului *De trei ori pe după masă*, care se dansează la terminarea ospăţului, nuntaşii cântând în timp ce ocolesc masa:

Di trii ori pi după masă
Să scoatem răul din casă,
Să rămâie binili
Să trăiască mirili,
Să trăiască şi mireasa
Să povăţuiască casa![256]

Observăm că multe dansuri încep cu laimotivul *Frunză verde* sau *foaie verde*, frunza fiind simbolul întregii vegetaţii, ce întruchipează totalitatea frunzelor de plante, pomi fructiferi, flori, viţa de vie; este simbolul naturii întregi şi marea dragostea a omului faţă de acestea, permanenta legătură a omului cu mediul înconjurător. De aici, şi multitudinea de dansuri cu această denumire: *Foaie verde pătlăgică* (DJPR, p. 61), *Foicică de trei cepe* (DJPR, p. 63), *Frunză verde, maghiran; Frunzuliţă fân cu rouă; Frunzuliţă şi-o para* (DJPR, p. 63), *Foaie verde, foi de nalbă; Foaie verde trei aglice; Foaie verde flori mărunte* (JRN, p. 73, 74).

---

[256] DJPR, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

Admirând cântecele populare, C. Negruzzi menţiona în scrierile sale[257] că *frunză verde* este singura mângâiere şi mijlocul de a suferi celelalte rele ale acestei bune lumi. E sinonim cu viaţa însăşi, cu tot ce este mai bun în viaţa omului, cu tinereţea, vitalitatea. Aproape toate cântecele de dragoste, de veselie, dor şi jale, încep cu foaie verde sau frunză verde, în relaţie strânsă cu viaţa poporului. Cântând *frunză verde*, în inima noastră se trezeşte, de fiecare dată bucuria, veselia, dragostea de natură, reprezintă un îndemn la bucurie, vitalitate, la fel ca şi în strigăturile:

Foaie verde trei scăieţi,
Hai la sârbă, măi băieţi.
Care vreţi, care puteţi,
Dacă nu, mai rămâneţi![258]

Dansul *Bordeiaş, bordei, bordei* (DJPR, p. 27) este numit, în Dobrogea, *Bordeiaşul* (JPD, p. 629), deşi este venit din Oltenia unde, iniţial, se juca după cântecul bordeiaşului:

Bordeiaş, bordei, bordei, */*
Ca frunzişul rar de tei, /
S-a-ncuiabat dragostea-n ei!

Denumirea dansului *Leliţa Ioana* (JPD, p. 651) vine de la versurile

Frunzuliţă poamă acră
Leliţă Ioană
De-aş mai trăi pân la toamnă
Leliţă Ioană!;

De asemenea, următoarele dansuri, deşi încadrate în alte categorii terminologice, îşi pot găsi şi ele aici locul, deoarece *Ciocârlia* (DEX*, NODEX*) se execută pe melodia Ciocârliei (JPD, p. 396, 637-638).

Şi *Ciuleandra* (DLRV, I B, p. 405; FCVD, p. 14; GCD, p. 45; JRN, p. 69; SDP, p. 118; DEX, p. 182; DJPR, p. 47) îşi ia numele de la versurile: *Două fire, două paie/ Dă-i* ***Ciuleandra****, la bătaie!* Totuşi, nu se ştie exact de unde se trage numele, mulţi folclorişti remarcând, însă, substanţa lui arhaică şi rădăcini mitice. Acest dans muntenesc se pare că ar fi purtătorul unor *„vechi*

[257] CV, p. 108.
[258] CV, p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

mesaje liturgice"[259], stranietatea dansului şi ritmul ascendent al melodiei sugerându-i lui Rebreanu sensurile sacrificiului sacramental, menţionat într-un dicţionar din 1914, ca dans, dar şi în expresia *„umblă de-a* ***ciuleandra,*** *fără de nici o grijă, fără de nici un capăt."* (DLRV, I B, p. 405).

Zona de interferenţă dintre muzică şi dansul popular are loc la un nivel superior, şi anume, în muzica profesionistă de inspiraţie folclorică. Astfel, întâlnim numele unor lucrări simfonice de operetă, balet cu nume preluate din dansul popular: „Divertisment pentru orchestră de coarde alcătuit din [---] *Ursărească*[260] [---] patru dansuri simfonice (*Hora, Pe loc, Abrudeanca, Brâul)*[261], *Hora staccato, Hora spiccato, Hora de concert în Fa diez minor*[262]."

III.2.1.7 Termeni de dans denumind instrumente muzicale:

Ca din cimpoi (DTT, p. 26), *Cimpoiasca/Cimpoiul* (DJPR, p. 45; JRN, p. 68), *Cobuzul* (tip de fluier răspândit în lumea musulmană; DJPR, p. 48), *Din cimpoi* (DJPR, p. 56), *Fluieraşul* (DJPR, p. 61), *Gaida* (denumire a cimpoiului la unele popoare balcanice, cf. Papahagi, p. 578; DEX*, p. 408; DTM, p. 201; JPD, p. 642; DJPR, p. 64), *Geampara(le)* (în DG; joc de doi, cules la 23 iulie 1963, în comuna Măraşu, rai. Hârşova; *geampara* 'castanietă', JPD, 68, p. 247; JNR, p. 273; DTM, p. 207; GCD, p. 45; DJPR, p. 65), *Hangu* (instrument muzical ce serveşte pentru acompaniament, JNN, p. 13; CV, p. 97; DJPR, p. 68), *Scara cimpoiului* (DJPR, p. 154).

Geampara (DTM, p. 206; DER, p. 357; DEX*; PCV, p. 7; DR*, p. 78) este joc popular de origine bulgară, răspândit în Dobrogea şi sudul Munteniei, dar şi instrument muzical format din patru bucăţi de lemn, pe care muzicantul le ciocneşte între ele; provine din tc. *Çalpara* (DER, p. 357) pers. *çār-pārä* (din çār 'patru' şi pārä 'parte'[263]), cf. *geangana* (VDLR, II B, p. 243). La sfârşitul secolului al XIX-lea, *ceamparale, geamparale, ţamparale* denumeau un fel de castaniete, după cum le descrie Iordache Golescu în *Condica limbii româneşti*: *„băşicuţe... nişte teasuri dă alamă, ce le pun la degetele mâinilor, şi jucând, joacă şi din degete, izbind una pă alta, care scot un glas potrivit cu cântecul ce cântă din gură. Acest joc se obişnuieşte la turci (deci, şi numele dansului) şi-l joacă muierile cele mai desfrânate"*[264].

---

[259] Victor Kernbach, *Universul mitic al românilor*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1994, p 155, apud Doina Ruşti, *Dicţionar de teme şi simboluri din literatura română,* Editura Polirom, Iaşi, 2009, p. 109.

[260] Doru Popovici, *Muzica românească contemporană*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1974, p. 185, apud Flaişer, *op. cit.*, p. 197.

[261] *Ibidem* p. 266, apud Flaişer, *op. cit.*, p. 197.

[262] *Ibidem,* p. 197.

[263] Al. Graur, *Dicţionar de cuvinte călătoare*, Editura Albatros, Bucureşti, 1978, p. 64.

[264] Cornelia Călin, *Condica limbii româneşti şi Contribuţia lui Iordache Golescu la cunoaşterea culturii noastre populare*, în „Revista de etnografie şi folclor", nr. I, 1976, vol. VII, fila 107, apud Flaişer, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Este atestat printre dansurile funebre, care erau frecvent jucate în Ţările Române, după cum afirmă Paul din Alep, în secolul al XVII-lea: băieţii se adunau în mănăstiri şi aprindeau focuri în cimitire, făcând un zgomot vesel şi jucând geamparalele până la ora a şasea din noapte. (EDPR, p. 32)

III.2.1.8 Termeni de dans legaţi de domeniul culinar:

Alivencile (JNN, p. 13; JRN, p. 58; JNR, p. 90, JNR, p. 274; DLRM*; DER, p. 33), *Bocăneţul* (joc în BUC; prăjitură modestă, ţărănească; DJPR, 26), *Brânza*[265] (în MOL; DJPR, p. 28; GB, p. 64; EDPR, p. 95; JRN, p. 63), *Colacul, Colăceii* (DJPR, p. 49), *Palaneţul Doiului* (*palaneţ* 'turtă cu brânză, brânzoaică'; DJPR, 135), *Piperiu* (în BT; JNN, p. 12) *Pogacea* (turtă din mălai, coaptă la cuptor; DJPR, p. 140), *Tocăniţa* (DJPR, p. 177).

Multe dintre aceste dansuri preiau denumirea de la prăjitura, plăcinta care era servită invitaţilor importanţi, cum ar fi socrii mari cu ginerele la peţit.

Brânza este un termen (GB, p. 64) ce poate fi încadrat atât alături de termenii ce desemnează domeniul culinar, cât şi alături de termenii mioritici, el fiind, prin natura sa, un termen călător, după opinia lui A. Graur[266]: cuvântul *brânză,* după toate probabilităţile, provine din substratul daco-getic, fiind adoptat de mai multe limbi apropiate (sl.: *bryndza*). Autorul precizează că, din slavă, cuvântul a trecut în germană: dial. *Brinse, Brimsenkäse*[267]. Cuvântul a mers şi mai departe.

În ce priveşte forma (mai apare scris şi *Brinzenkäse*), trebuie subliniat că, în germană, *Käse* înseamnă 'brânză'. Dar se socoteşte, de obicei, că produsul vine din Elveţia, dintr-o localitate numită Brienz, astfel că s-a putut crede că *Brienzenkäse* înseamnă 'brânza din oraşul Brienz'. Mult mai probabilă e ipoteza că oraşul îşi trage numele de la marfa pe care o exporta. În sudul Franţei, termenul *brousse* ('brânză de vaci') pare să fi ajuns aici prin Elveţia. Faptul că termenul a fost preluat şi de alte popoare este confirmat şi de Marius Sala[268], care subliniază că românii nu au trăit izolat, transmiţând popoarelor vecine (sârbi, sloveni, polonezi, cehi, maghiari, greci) termeni precum *brânză, baci,* cu precădere din domeniul mioritic. Să ne gândim numai că, în 1876, numărul oilor aparţinând oierilor ardeleni se ridica la peste un milion, iar al păstorilor, la peste 10.000[269], aşa încât, se ştie că ciobanii români au cutreierat cu oile şi dincolo de graniţele ţării, transmiţând mai departe termeni de acest fel. Termenul apare în toate limbile slave, fiind considerat împrumut din limba română. Forma este atestată prima dată la 1370, la Dobrovnik, sub forma *brençe* 'brânză românească' (cf. VDE, p. 155)

---

[265] Al. Graur, *Dicţionar de cuvinte călătoare*, Editura Albatros, Bucureşti, 1978, p. 12.
[266] *Ibidem.*
[267] *Ibidem*; DJPR, p. 28.
[268] Marius Sala, ACR, p. 58.
[269] cf. ACR, p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

şi s-a apreciat că are origine traco-dacă.

III.2.1.9 Termeni de dans din domeniul vestimentar:

Bambriul sau *Pambriul* („stofă de lână merinos"; GB, p. 64; JPD, p. 66; FCVD, p. 13; DER, p. 574), *Batista* (joc în DG; JPD, p. 628; DJPR, v20), *Băsmăluţa* (joc în MOL; JRN, p. 12), *Blănăreasca, Blănăreşte* (dans preluat de la armeni, joc în MOL; JNR, p. 90; JRN, p. 62; DJPR, p. 25), *Brâul* (reprezintă un apogeu al dansului dionisiac; DEX, p. 111; DTT, p. 122; DTM, p. 68; SDP, p. 84, p. 275; EDPR, p. 97), *Caţaveica* („haină ţărănească"; DJPR, p. 41, DER), *Cercelul* (în OT; DJPR, p. 43; JRN, p. 67), *Ciobotăreasca,* de obicei toate jocurile cu nume *ciubotăreasca* sunt, la originea lor, hore pe bătaie. În Dobrogea, Muntenia de Sud şi Moldova s-a dat denumirea de *ciubotăreasca* jocurilor bătute cu ciobotele, cu ghetele. În Dobrogea, *Ciobotăresca* are ca sinonim jocul *Ghimbăşeasca.* A fost cules în 1963 în satul Zagna, com. Măraşu, rai. Hârşova (JPD, p. 214; DJPR, p. 45), *Ciorapul* (în OT; DJPR, p. 46; JRN, p. 69), *Ciupica* sau *Ciupicul* (DJPR, p. 479), *Cojoacele, Cojocul, Cojocăreasca* (DJPR, p. 48; JRN, p. 69), *Cununa* (DJPR, 51), *Cureluşa, Cureaua* (JPD, p. 639; DER*; DJPR, p. 51), *Cuşmuliţa* („Căciulă"-DJPR, p. 51), *Fustanele,* joc adus de macedonenii fârşeroţi din Grecia; (JPD, 641; DJPR, 63), *Inelaşu* (DJPR, p. 110), *Marama, Mărămile* (maramă, broboadă, mahramă; JPD, p. 652; DJPR, p. 124; DER, p. 490), *Năframa* (FCVD, 14; JPD, p. 628; DJPR, p. 130), *Opinca, Opincuţa* (DJPR, p. 134), *Pestelcuţa* (şorţ purtat de femei; DJPR, 138), *Polca* („haină femeiască care se poartă la ţară"; FCVD, p. 13; EDPR, p. 77; FCTV, p. 15; GB, p. 64; DJPR, p. 140), *Salopu* („haină de domn, purtată în trecut, vestă"; DJPR, p. 152), *Suveicuţa* (DJPR, p. 172), *Tocul* (FCVD, p. 13; DJPR, p. 177), *Ţundra* („haină ţărănească"; DJPR, p. 185).

Brâul (*Brâurile*) (DTT, p. 122; SDP, p. 84, p. 275; EDPR, p. 97), după toate indiciile (frecvenţa lor în zona subcarpatică), pare o creaţie subcarpatică, iar unele tipuri aduse în vremea din urmă şi în sudul Transilvaniei. Astfel, două mărturii din 1885 (EDPR, p. 75), la răspunsurile chestionarului lingvistic al lui B. P. Hasdeu, din Vaidarecea şi Voila, Făgăraş, atestă despre *brâu*: „adus din România", ca şi despre *sârbă*: „adusă din România", după cum precizează şi Victor Păcală despre *Sârba din Răşinari.* Caracterizate printr-o mai mare vivacitate decât hora şi sârba, brâurile sunt, în general, dansuri bărbăteşti, deşi, în ultima vreme, au devenit mixte. În Ţara Oltului, însă, s-a semnalat din vechime şi brâul femeiesc, dar care a dispărut din repertoriu destul de repede.

El reprezintă un fel de apogeu al dansurilor de natură dionisiacă. Reprezintă, de fapt, nu doar un dans, ci o categorie de jocuri populare româneşti răspândite pe ambele versante ale Carpaţilor sudici şi orientali, precum şi în Câmpia Dunării. Vivacitatea şi bruscheţea mişcărilor au dus la

Scanned with OKEN Scanner

nevoia ca lanţul bărbătesc să se ţină compact, apucând cu mâna de brâul vecinului, de unde provine numele dansului, care avea „funcţia străveche de sprijin coregrafic" (EDPR, p. 74).

Numele *brâu* vine de la faptul că bărbaţii se ţineau de brâie. Astăzi, însă, în cadrul dansului, bărbaţii se sprijină de umeri sau joacă prin prinderea de mâini, ca la horă. Acest lucru se întâmplă datorită faptului că şi costumul popular şi-a pierdut din valoare, el fiind folosit în tot mai puţine zone, şi, atunci când acest lucru se întâmplă, tradiţia vestimentară o păstrează bătrânii, tinerii fiind mai deschişi spre nou din punct de vedere al vestimentaţiei. Deşi poate fi cauzată de spaţiu mic, în care se desfăşoară dansul, sau de alte cauze, necunoscute, forma predominantă de semicerc, ar fi putut influenţa denumirea jocului, prin asemănarea cu brâul care încinge mijlocul ţăranului, această ipoteză fiind la fel de plauzibilă ca şi cealaltă. Aşadar, jocul are o semnificaţie legată mai mult de un fapt morfologic, forma de cerc deschis la capete, asemănătoare brâului, piesa de îmbrăcăminte, care înfăşoară mijlocul săteanului (cf. SDP, p. 84, 275).

Brâu este şi termenul cel mai răspândit în limba română pentru 'cingătoare ţesută', care formează cel mai vechi strat lexical, etimonul termenului fiind unul autohton, de origine traco-ilirică (cf. alb. *bres, brezi*) (VDE, p. 155). Răspândirea termenului „brâu" este caracteristică pentru reflectarea folosirii realiei. În Transilvania, pentru că se poartă cingătoare de piele, în multe puncte nu se foloseşte termenul pentru piesa ţesută, iar în Maramureş a fost folosit numai în trei puncte. În schimb, în Banat, Transilvania şi Olt, *brâu* înseamnă *cingătoare de piele*[270]. Este o piesă de vestimentaţie importantă, folosită atât de femei, cât şi de bărbaţi. Termenul există şi în dial. istr. *brina*, ar. *brân.* Brâul poate fi încadrat şi alături de termenii din domeniul mioritic, fiind joc specific populaţiei pastorale din Carpaţi, foarte probabil, având la origine un joc de stână (Cf. EDPR, p. 97), executat mai cu seamă seara, în jurul focului, la sunetul vreunui fluier sau chiar al cimpoiului. Vechimea termenului şi importanţa sa se poate vedea şi din faptul că termenul *brâu* apare în toate dialectele limbii române (VALR, p. 25, 153).

Termenul de joc *Fustanele*, poartă acestă denumire nu de la fustele pe care le purtau femeile, ci pare a fi o contaminare cu un termen grecesc, probabil vine de la termenul *fustanéla (fustanelle),* 'haină bărbătească purtată de greci, ca veşmânt naţional, dar şi de albanezi, este la fel ca fusta, dar scurtă până la genunchi'[271], şi asta dacă ne gândim că dansul nu este unul specific românesc, ci este un joc adus de macedonenii fârşeroţi din Grecia, în Dobrogea (cf. JPD, p. 641).

Dansul *Batista* (DJPR, p. 20) îşi ia denumirea de la batista pe care o ţin în

---

[270] Mihail Zamfira, *Terminologia portului popular românesc în perspectiva etnolingvistică comparată sud-est europeană,* Editura Academiei R.S.R, Bucureşti, 1978 p. 155.
[271] cf. VDLR, II B, p. 202; DER, p. 348, VDLR II B, p. 202; DJPR, p. 64.

Scanned with OKEN Scanner

mână dansatorii în timpul jocului; termenul este un derivat din *baptizare*, *baptista*, 'cel ce botează, botăzător', transmis limbilor romanice occidentale, devenit şi nume de bărbaţi. O persoană, numită *Baptiste*, a trăit în secolul al XIII-lea, la Cambrai – oraş din nordul Franţei (cf. ACR, p. 92; VDE, p. 119), cunoscut prin tradiţia sa în industria textilă –, a fabricat, pentru prima dată, o ţesătură foarte fină de bumbac sau de in, care-i poartă numele, *baptiste*. Termenul apare pentru prima dată la noi, în romanul lui G. Ibrăileanu, *Adela*.

Denumirea jocului *Mărănghile* (JPD, p. 360) provine de la *maramă*, văl de borangic, purtat în timpul dansului, care se poartă pe cap, de femeile măritate, înfăşurându-şi faţa cu ea de mai multe ori sau o prind în păr şi o lasă să atârne pe spate. În unele localităţi există chiar denumirea de *Mărămile*. Tot legat de obiectul vestimentar este şi denumirea dansului *Băsmăluţa* (JRN, p. 12), jucat de flăcăi şi fete. Un băiat joacă singur, în mijlocul horei, cu batista sau basmaua în mână, apoi îngenunchează în faţa fetei care-i place, ea se desprinde de cerc, joacă amândoi până când ea îi dă basmaua, o sărută pe frunte, o lasă şi se prinde în horă. Fata face un compliment unui flăcău pe care-l vrea şi jocul continuă ca în cazul precedent, dar sunt schimbate rolurile. Rolul basmalei este unul important în tradiţia populară, mai ales cea de cununie, care poate servi ca prevestitor de nenorociri pentru soţii care se depărtează unul de altul[272]. Ea devine un simbol al femeii măritate, de care nu se va despărţi toată viaţa, mai ales de cea primită la cununie, aşadar un obiect vestimentar important în cadrul nunţii.

Pambrâul a fost introdus în repertoriul cetei de căluşari din Răşinari, înainte de 1914 (cf. SDP, p. 121), de către D. Ţincu, vătaful cetei. Nu ştim, însă, dacă acesta l-a creat sau doar l-a adus din altă parte.

Polca este un termen de dans, dar şi o piesă a portului popular folosită foarte mult în secolul al XIX-lea, dar care nu se mai poartă azi, însemnând bondă, leică, scurteică, denumirea de *polcă* fiind înregistrată în 223 de localităţi din ţară[273].

Putem crede că numărul atât de mare de termeni din domeniul vestimentar se datorează impactului pe care îl au dansatorii asupra celor de pe margine, care aveau ocazia de a admira hainele de sărbătoare ale participanţilor, felul cum se mişcau în timpul dansului, şi nu doar mişcările executate de aceştia. Nu a fost uitat practic niciun element vestimentar, pornindu-se de la opincă şi ciubotă, continuând cu polcă şi suveică, până la cercel şi năframă.

Pentru următorii termenii nu putem fi siguri dacă încadrarea este tocmai corectă: *Cioarsa*, poate fi atât obiect de îmbrăcăminte uzat, cât şi unealtă cu tăişul uzat; cf. ucr. *cersati* 'a zgâria' (DLRM, p. 145; DEX, p. 176; DJPR, p.

---

[272] cf. Hasdeu, III, A, 2653.

[273] Mihail Zamfira, *Terminologia portului popular românesc în perspectiva etnolingvistică comparată sud-est europeană*, Editura Academiei R.S.R, Bucureşti, 1978, p. 116.

Scanned with OKEN Scanner

45); termenul *ciupagica*, e posibil să provină de la *ciupag*, „pieptul iei cusut cu flori" (cf. VDE, p. 236; MDA*, I, p. 552; JRN, p. 15, 69; DJPR, p. 479); aşadar, mai mult un element decorativ al vestimentaţiei, decât un obiect vestimentar propriu-zis.

III.2.1.10 Termeni de dans cu nume de animale:

Ariciul (Hasdeu, II, A, 53/1655; DJPR, p. 17, MDA* I, p. 125, FCVD, p.13; GCD, p. 45; GB, p. 44; DLRM, p. 42; JRN, p. 59), *A găinei* (DJPR, p. 11), *Bibilica* (joc în OT; DLRM, p. 78; DJPR, p. 24), *Bârsana,* joc din Muntenia (JNN, p. 12; AJRN, p. 4; JRN, p. 11, p. 61; DJPR, p. 25), *Boul* (joc în OT; GCD, p. 45; DJPR, p. 27), *Broasca* (joc în MUN; DLRM, p. p. 94; DJPR, p. 28), *Calul* (dans în OT; GCD, p. 45; GB, p. 44; DJPR, p. 39), *Capra* (FCVD, p. 13; GCD, p. 45; SDP, p. 76; 85; DTM, p. 82; DJPR, p. 39), *Căiuţii (*DJPR, p. 41), *Căluşarii* (DTM, p. 35; DJPR, p. 41), *Căpreasca* (DJPR, p. 41), *Cărăşelul* (joc în MOL, dar şi în DG; diminutiv pentru *caras*, specie de peşte[274], JPM, p. 47; JNR, 273; JRN, p. 67; JNN, p. 12; DEX, p. 152, dans; DJPR, p. 42, VDLR, I B, p. 129), *Căţaua* sau *Căţeaua* (joc în BT, BUC;GB, 44; DLRV, I, B, p. 205; DJPR, p. 42), *Cinteza* (în OT; DJPR, 45, AJRN, 19), *Cioara* (în OT, A; GCD, p. 45; DJPR, p. 45), *Ciocăniţa* (şoarece mare de câmp; DJPR, p. 45), *Cicârlanul* (Al. Dobrescu, 175), *Ciocârlia* (în OT; DEX*; DJPR, p. 46), *Ciorcuşa* (în dialectul bănăţean înseamnă „coţofana, caragaţă, ţarcă, sarcă"; JRN, p. 14; DJPR, p. 46; JRN, p. 69; DER, p. 150), *Cocostârcul* (JRN, p. 69; DJPR, p. 49), *Cocoşul şi găina* (JRN, p. 69; DJPR, p. 48), *Cucu* (JRN, p. 71; DJPR, p. 51), *Epureasca* (*saltus haidonicus*), este menţionat într-un document din secolul al XVII din Banat (JFA, p. 5; DJPR, p. 58), *Furnica* (DJPR, p. 63), *Găina* (AJRN, p. 25; DJPR, p. 64), *Găinuţele* (DJPR, p. 64), *Gândacu* (DJPR, p. 67), *Gluma mâţei* (JRN, p. 20; SDP, p. 436), *Hulubiţa, Hulubaşul* (JNR, p. 273; DJPR, p. 72), *Iepureasca* (DJPR, p. 109), *Joiana* (JNN, p. 12; DJPR, p. 116), *Kokostârc* (DJPR, p. 120), *Lipanu* (DJPR, p. 123), *Melcu* (JRN, p. 109), *Merliţa* („ştiuca"; DJPR, p. 126), *Mielul* (DJPR, p. 126), *Mâţa* (DER*; DJPR, p. 127), *Murguleţ, Murguleţu* (DEX*, 662; DJPR, 129), *Muşuroiul* (DJPR, p. 130), *Oiţa* (FCTV, p. 15; JNN, p. 12; SDP, p. 436; JPD, p. 202; p. 657; Al. Dobrescu, p. 28), *Păsărica* (GCD, p. 45; DJPR, p. 137), *Peştişorul* (DEX*; GCD, p. 45; JRN, p. 31; AJRN, p. 44; DJPR, 139), *Piţigoiul* (DJPR, p. 139), *Pitulicea* (în MUN; DJPR, p. 139), *Puiul* (DJPR, p. 143), *Puricelul* sau *Puricele,* dansat în cadrul şezătorilor (cf. DTT, p. 582; DJPR, p. 143), *Racii* (în OT; p. JNN, 13; JNR, p. 274; DJPR, p. 143), *Raţa* e *„un joc de copii veseli"*[275]*; „joc ritual cu caracter imitativ"*, dar şi *„joc popular românesc"*

---

[274] În unele localităţi din Moldova, i se mai spune şi jocul *Carasul* sau *Păpuşelul* (cf. JPM, p. 47).

[275] Ulysse de Marsillac, *Guide du voyageur à Bucarest*, Bucarest, 1877, 146 (*Les danses roumanies*), *apud* JNR, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

(DTM, p. 405; JNN, p. 12; JRN, p. 18; DTM, p. 405; Al. Dobrescu, p. 86), *Răţuşca* (DJPR, p. 145), *Şarla* (câine jigărit, javră, potaie; DJPR, p. 173; AJRN, p. 47), *Şarpele* (DJPR, p. 173), *Şobolanul* (GCD, p. 45; DJPR, p. 175), *Şopârla pe piatră* (DJPR, p. 175), *Ţânţarul* sau *Ţânţăraşul* (numele dat populaţiei aromâne din Macedonia, de populaţia slavă localnică, mai ales că e dans din Dobrogea; FCVD, 14; JPD, p. 668; DJPR, p. 185), *Ursoaica* (GCD, p. 45), *Ursul*[276] (FCVD, p. 15; DJPR, p. 186), *Vulpea* (în OT, MUN; GB, p. 44; GCD, p. 45; DJPR, p. 191).

Multe dintre denumirile dansurilor cu nume de animale se datorează rolului imitativ al acestora, fie prin mişcări, fie prin sunetele scoase de acestea. *Cioara* (TP, p. 47) se joacă numai de căiuşi şi seamănă cu salturile „cioarelor" pe câmp; dansatorul sare, *„săltând şi bătând din mâini ca cioara din aripi"*[277]. *Raţa* este un dans foarte îndrăgit în Moldova, variantele acestuia se întâlnesc la mai toate popoarele balcanice, iar sârbii îl consideră chiar dans naţional. (CV, p. 92) *Raţa* se dansează într-un tempou liniştit, cu legănări uşoare de corp, simplu executat, parcă imită mişcările raţei. În timpul jocului se strigă:

***Raţa** ici, raţa colea,*
Trece raţa Dunărea
Şi răţoiul după ea !

care devine treptat cântec pentru copii prin folosirea frecventă (JPD, p. 661; PP, p. 166); *ariciul* este horă ţărănească, imitând mişcările animalului (Hasdeu, II, A, 53/1655, 1654; DJPR, p. 17; JPD, p. 626). *Ariciul* este un dans imitativ falic, care se execută luni, după nuntă, de către un bărbat şi o femeie sau de către doi bărbaţi, dintre care unul îl închipuie pe ginere, iar celălalt pe mireasă (JPD, p. 626) (de căutat şi expresia *face pe ariciul,* echivalentă cu *face pe cocoşul*). Este descris amănunţit acest dans vechi de către Hasdeu: *„Dănţuitorii, după ce prind chef, fac pe unul dintr-înşii **ariciu,** care se întinde imitând întocmai mişcările acelui animal [...] toţi ceilalţi privind şi făcând haz."* (Hasdeu, II, A, 1654).

Este ciudat să întâlnim, în cadrul dansurilor, momente dialogice, cum se întâmplă în *Căţaua* sau *Căţeaua* (DJPR, p. 42), unde tinerii, aşezaţi în linie, unul în spatele altuia, fac diferite mişcări şi îşi pun întrebări despre agricultură sau alte subiecte, la care toţi răspund pe rând, în tactul muzicii, conferind jocului o frumuseţe aparte. E posibil ca denumirea să provină prin extensiunea şi prezenţa sintagmei *hi!- ua* (Cf. MDA I, p. 438), fapt dovedit şi

[276] Vezi şi Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români*, Editura Saeculum I O, Bucureşti, 2006, p. 47.
[277] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

de vechea denumire a dansului, de la sfârşitul secolului al XIX-lea, în paralel cu acesta, *Hi!căţeaua* (cf. DLRV, I, B, p. 205). *Ciorcuşa* (JRN, p. 14) (în dialectul bănăţean, coţofana, caragaţa) este un joc imitativ: jucătorii la răstimpuri se lasă în jos, pe vine, ca şi cum ar avea ceva de ascuns, iar *Ciufu* (MDA*, I, p. 547, JNR, p. 273; JRN, p. 69; DER*) sau *Ciofu* (JPM, p. 61) este *„o horă jucată de bărbaţi, a doua zi după nuntă, când pornesc afară în lanţ şi cu toţii zic **„şu-şu-şu”**, imitând strigătul ciufului (bufniţei), fac gesturi comice, cântă şi chiuie”* (DJPR, p. 47), idee subliniată în MDA (I, p. 547).

Am putea adăuga aici *Hora curcanilor* (DJPR, p. 77), creată după versurile lui Vasile Alecsandri, de compozitorul ţăran Nicolae Ştefu, autodidact, din Cladova, jud. Arad (1855-1914).

Şoricelul este un joc din Tecuci, care, deşi este identic cu numele unui animal, se poate încadra şi la dansuri cu denumirea legată de strigături, de melodia jocului:

*Eu sunt un **şoricel***
Dar sunt şi-un voinicel
Ce caută o fată
Frumoasă, curată! (JRN, p. 41)

Un nume simbolic îl au dansurile: *A găinei, Găinuşele, Găina* (DJPR, p. 11). Acesta din urmă e un joc executat la nuntă; obiceiul a fost interpretat ca o probă iniţiatică a mirelui sau un ritual menit să asigure fertilitatea tinerei perechi. Polisemantismul obiceiului derivă dintr-un *„simbolism erotic ancestral”*[278], cu care este impregnat întregul ceremonial nupţial. Finalitatea dansului găinii, prin ruperea acesteia de către mire sau naş, dovedeşte transpunerea în planul actanţei ceremoniale a unei părţi din mitologia şi simbolica *cocoşului şi găinii*, a masculinului activ, viril, creator, şi a femininului fertil, atât de relevantă pentru întreaga cultură tradiţională românească.

III.2.1.11 Termeni de dans cu nume de persoane:

Alecsandri Vasilică (joc în MUN; DJPR, p. 12), *Anicuţa de la munte* (în MUN; DJPR, p. 14; AJRN, p. 7), *Catincuţa* (DJPR, p. 40), *Catrina* (DJPR, p. 40), *Călin* (DJPR, p. 41), *Cloşca şi Horea* (DJPR, p. 48), *Costea Păcurarul* (DJPR, p. 50), *Elisabeta* (JRN, p. 72; DJPR, p. 58), *Encea Sibiencea* (DJPR, p. 58), *Ghiţă Cătăniţă* (DJPR, p. 66), *Haiduc Butea* (DJPR, p. 68), *Iancu* (DJPR, p. 73), *Ileana* (GB, p. 45); *Ilenuţa; Ilincuţa lui Bogdan* (DJPR, p. 110), *Jianu*; *Jiana* (DEX*; DTM, p. 252; DJPR, p. 111; PCV, p. 27), *Leana;*

[278] Ivan Evseev, *Simboluri folclorice. Lirica de dragoste şi ceremonialul de nuntă*, Editura Facla, Timişoara, 1987, p. 194.

Scanned with OKEN Scanner

Lenuţa (AJRN, p. 41; DJPR, p. 122), *Maria; Mariana; Mariţa; Mariţica* (DJPR, p. 124), *Măria; Mărioara* (GB, p. 45), *Măriuţa* (JNR, p. 273; DEX*; DJPR, p. 125), *Natalia* (DJPR, p. 130), *Năşicuţa Rada* (DJPR 130), *Pavele, Pavele* (DJPR, p. 136), *Pintea Haiducul* (DJPR, p. 139), *Sârba lui Tache; Sârba lui Moacă* (GB, 44), *Smărăndica* (DJPR, 169), *Stumăria* GB, p. 44), *Toma Alimoş* (DJPR, p. 177), *Vasilica* (DJPR, p. 189), *Viorica* (JRN, p. 49; DJPR, p. 190), *Zamfirica* (DJPR, p. 192), *Zinca* (GB, p. 44).

Cele mai multe denumiri de dansuri din această categorie se referă la numele unor fete, căci flăcăii creează jocuri noi, cărora le dau denumirea numelui fetei pe care o iubesc; astfel apare jocul numit: *Catincuţa, Ilenuţa, Marioara* ş. a.

Ilenuţa este un dans despre care vorbeşte C. Negruzzi, care mărturisea că flăcăii de la ţară, în toată duminica, făceau hora cu lăutari, pe melodia *Ilenuţa cea frumoasă*: *„Odinioară, boierii cei mai în vârstă trăgeau dansul; domnii înşişi intrau în horă, auzind acordul cântecului* ***Ilenuţa****. În vremurile noastre, domnul Mihail Şuşu (...) îl dansa odinioară"*[279].

Totuşi, *Jienească* (EDPR, p. 90, DTM, p. 254, JRN, p. 24) poate să aibă acest nume de la satul Jina şi nu de la numele propriu Jianu, fiind un dans vechi, din satele Jina şi altele de pe Valea Someşului, fiind considerat un dans mai vechi.

Denumire dansului e dată, uneori, după numele fruntaşilor satului, cum este cazul *Sârbei ciuculanilor* (DJPR, p. 157), după numele fraţilor Ciuculan (cel mai tânăr avea 65 de ani), fraţi care au dat expresivitate jocului folcloric în comuna Brăieşti (Buzău). În Maramureş, există un dans pastoral, de petrecere, ce se numeşte *Jocul lui Vili* (PCV, p. 8; DTT, p. 145), după numele oşteanului Vili al lui Pintea Viteazul.

Iar *Brâul lui Sultan Flueraru* are numele preluat de la Nicolae Sultan Flueraru, moldovean de origine, ce s-a stabilit în Beibugiac (Tulcea), pe la 1880. Era unul dintre cei mai pricepuţi cântăreţi la fluier de prin părţile locului şi un priceput dansator, aducând din Moldova acest brâu cu paşi de sârbă şi cu bătăi. Jocul a fost cules la 27 decembrie 1963,[280] în Bucureşti, şi fusese adus din satul Plopul de un nepot al priceputului fluierar.

La fel, *Brâul lui Snop* (JB, p. 38) îşi ia denumirea de la Snop, care este numele unuia dintre cei mai cunoscuţi jucători de brâie din comuna Slatina (Caransebeş).

Interesant este şi *Bogdanul* (DJPR, p. 26), dans specific Moldovei care, deşi are această denumire, nu se referă la o persoană anume, ci la moldoveni în general, lucru demonstrat de termenul *Bogdan* (DLRM, p. 86).

La acestea, am putea adăuga o subcategorie de termeni de dans care ar

---

[279] cf. C. Negruzzi, *Opere alese,* Chişinău, 1966, p. 335.336 apud CV, p. 40-41.
[280] Gh. Popescu-Judeţ, *Jocuri populare din Dobrogea,* Casa Creaţiei Populare a Regiunii Dobrogea, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

putea surprinde pe unii, aceea a **termenilor de dans exclamativi**: *Boerule!* (DJPR, p. 26), *Fă, Mariţă!* (DJPR, p. 60), *Hai, Mândruţo!* (DJPR, p. 68), *Hai la lelea Maria*! (DJPR, p. 68), *Hoissa!* (interjecţie; DJPR, p. 72), *Hop, leleo!* (DJPR, p. 72), *Miţuică, fa!* (DJPR, p. 126), *Stu, Mărie!* (DJPR, p. 170), *Tot aşa, Niţico, fa!* (DJPR, p. 177), *Uşiu, uşiu, pasărea!* (DJPR, p. 188), *Vasâlcuţa, fa!* (DJPR, p. 189). Faptul se explică prin verva pe care o au dansatorii în timpul dansului de a se adresa partenerilor de joc, pricină pentru care au apărut şi strigăturile şi, implicit, denumirile jocurilor.

III.2.1.11.a Termeni de caracterizare:

Există destul de mulţi termeni ce desemnează dansurile populare româneşti, identici cu poreclele românilor, cu modul în care aceştia sunt văzuţi de către ceilalţi. Printre aceştia, menţionăm: *arsul* (joc în OT; DJPR, p. 17), *Baba* (DJPR, p. 19), *Baroneasa* (joc în MUN; DJPR, p. 20; AJRN, p. 11), *Bărboasa* (joc în OT; DJPR, p. 21), *Belitoreanca* (în OT; DJPR 24), *Blânda* (joc în BT, OT; DJPR, p. 25; JRN, p. 63), *Bobletele* (joc în MUN, DG; prost, bleg; DJPR, p. 25), *Boeraşul* (DJPR, p. 26), *Blondina* (JRN, p. 62), *Bolânda* (JRN, p. 12, 63; DJPR, p. 26), *Buhosul* (joc în BUC; DJPR, p. 35), *Buna* (DJPR, p. 35), *Calica* (DJPR, p. 38; DEX, p. 127; JRN, p. 66), *Caragaţa* (vorbăreaţa, cf. *Poreclele...*, 5; VDE, 183; JRN, 67; DJPR, p. 39), *Cătrăniţa* (DJPR, p. 42), *Chioamba* (prost, neghiob DJPR, p. 44), *Ciuda* (DJPR, p. 46), *Copiliţa bălăioară* (DJPR, p. 49; JRN, p. 69), *Creaţa din Dichiţa* (DJPR, p. 50), *Curduliana* (DJPR, p. 50), *Fata cu cămeşa murdară, Fata cu năravuri, Fata curată* etc. (DJPR, p. 60; JRN, p. 72) *Feciorul fălos* (DJPR, p. 60), *Femeia bătrână* (DJPR, p. 60), *Fudula* (JNR, p. 273; DJPR, p. 63), *Gugulanu* (e porecla dată unui om glumeţ, cf. AJRN, p. 27), *Gurălău* (JRN, p. 21), *Harţagu* (arţag, harţă, ciocnire; VDE, p. 93; DJPR, p. 68), *Hâda* (DJPR, p. 71), *Mitocanul, Mitocăneasca* (DJPR, p. 126), *Mândra*, termenul *mândra* este o creaţie românească pe baza adjectivului sau substantivului 'mândră', semnalat în documennte începând cu secolul al XVI-lea, prezent şi în toponime, *Mândrele*, joc la care toate fetele ţin capul sus (JRN, p. 26; DJPR, p. 126), *Mânioasa* (dans menţionat în 1924 cf. JNR, p. 180, p. 274; DJPR, 127), *Mişelul satului* (JRN, p. 109; DJPR, p. 126), *Mocanca, Mocanul* (DEX*; DJPR, p. 127), *Momârlana, Momârlăneasca* (momârlan, necioplit, prost; DJPR, p. 128), *Moţăita* (DJPR, p. 128), *Mutu* (DJPR, p. 130), *Nătânga* (DJPR, p. 130), *Neaga* (neagă, persoană încăpăţânată; DJPR, p. 130), *Nebuna* (DJPR, p. 130), *Ofticuţa* (AJRN, p. 43; DJPR, p. 133), *Oloaga* (DJPR, p. 134), *Orăşanca* (DJPR, p. 135), *Păpuşarul* (DJPR, p. 137), *Piticul* (DJPR, 139), *Pârlita* (DJPR, p. 139), *Puiculeanca, Puiculiţa* (JNR, p. 273; DJPR, p. 143), *Sărăţica* (DJPR, p. 153), *Smintita* (DJPR, p. 169), *Solomonita* sau *Solomonia* (vrăjit, fermecat; DJPR, p. 170), *Spoitoreasa* (*spoitor*, bidinea;

Scanned with OKEN Scanner

DJPR, p. 170), *Sucita* (DJPR, p. 170), *Surugiu* (birjar, cf. DA, p. 413; DJPR, p. 171; este un joc derivat din polcă, cf. PCV, p. 137), *Şarla* (DJPR, p. 173), *Şchioapa* (JPM, p. 153; DJPR, p. 173), *Şchiopu* (DJPR, p. 173; AJRN, p. 47), *Şerpoaica* (DJPR, p. 173), *Şuiu,* la care se strigă *şui, şui, şui* (JRN, p. 46; AJRN, p. 50), *Tandalicu* (care umblă fără sens; DJPR, p. 176), *Toanta,,* dar şi *Toanta slută* (JRN, 129), *Trăncănăul* (palavragiu; DJPR, p. 177), *Trântita* (DJPR, p. 178), *Ţăranca de Jiu, Ţărăncuţa* (DJPR, p.180), *Ţigănaşul, Ţigăncuşa* (DJPR, p. 183), *Voinicu* (DJPR, p. 193).

Multe dintre aceste denumiri au legătură cu unele caracteristici umane, mai ales identice cu poreclele românilor, hora satului fiind şi un prilej de a admira sau de a scoate în evidenţă unele caracteristici umane. Aşa se întâmplă şi cu dansul *Şarla* (DJPR, 173), termen care se foloseşte pentru oamenii *„care trăncănesc tot㠄 dziua din gură, cari nu dau altora pace superându-i prin limbuţia şi vorbele lor reutăcioase"*[281]. Este uşor de observat transferul semantic de la cel iniţial, ţinând cont că, în (DEX, p. 1054), apare cu sensul 'câine jigărit, javră, potaie', din engl. *Charles*, „numele unei rase de câine" şi cu origine necunoscută sau creaţie expresivă (DER, 685), dacă ne gândim la sunetele scoase de animal. Dar şi *hodoroaga* (DJPR, 70; JRN, 21) este un termen care poate fi încadrat alături de termenii ce desemnează maniera de execuţie; e o poreclă pentru limbuţi, ce „hodorogesc" toată ziua[282]. Chiar şi termenul *şuleandră,* o variantă fonetică a termenului *ciuleandra*, apare ca poreclă dată unei femei pierdute.

Mulţi dintre termeni au o origine veche, chiar şi dintre aceşti termeni de caracterizare, cum se întâmplă şi în cazul dansului *Haidăul* (DEX*) care este atestat prima dată în secolul al XVI-lea (DTT, p. 187). Se consideră că el datează, însă, cu mult timp înainte, numele său apărând sub alte forme: *Dansul mercenarilor, Dansul pirilor* sau *Epureasca*, care, în limba latină, înseamnă *saltus haidonicus* (*dansul haiducilor*) când dansatorii aveau săbii în mână.[283] Constantin Costea vede în acest dans, pe *Haidu tanc* (dans haiducesc), menţionat prima dată de scritorul maghiar Peter Melius Juhász, în 1567[284], devenit ulterior *Haiduceasca.*

---

[281] cf. *Poreclele*, p. 80.
[282] *Ibidem,* p. 78.
[283] Anca Giurchescu, Constantin Costea, *Haidăul*, R.F., nr.1-2, Bucureşti, 1962, p. 79; DTT, p. 187.
[284] Constantin Costea, *Jocuri fecioreşti din Ardeal. Structura şi tehnica mişcării,* Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1961 (JFA), p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

III.2.1.12 Termeni de dans diverşi:

Arama (în OT; DJPR, p. 14), *Baiduşca* (în DG; DJPR, p. 19), *Beracea* (DLRM*, p. 77; DJPR, 24; JRN, p. 61), *Boliboi* (JRN, p. 12, 63), *Bugheanu* (AJRN, p. 19; JRN, p. 13, 65), *Caracâz* (DJPR, p. 39), *Caraşolu, Caraşoţul* (AJRN, p. 19; DJPR, p. 39), *Cărbunească* (MDA, I, p. 430); *Călăngeasca, Călăreasca* (DJPR, p. 41), *Călucerii, Călugăreasca* (în BUC; DJPR, p. 41), *Cărăruşa* (DJPR, p. 42), *Cerdacul* (joc în OT; AJRN, p. 19; DJPR, p. 43), *Ceardaş* (joc în MUN, A; DTM, p. 35; DJPR, p. 42), *Cearghişul* (DJPR, p. 43), *Cerăreasca* (DJPR, p. 43), *Ceriturile* (în MUN; DJPR, p. 43), *Ceturile* (DJPR, p. 43), *Cetvarna* (DJPR, p. 43), *Checioc* (DJPR, p. 43), *Chindia* (DJPR, p. 140; DTM, p. 39; JNR, p. 274; JNN, p. 4; PCV, p. 18), *Chititele* (DJPR, p. 44), *Ciamku* (DJPR, p. 45), *Cioricăneasca* (DJPR, p. 46), *Ciripoiul, Ciscăniţa, Citeasca, Citforma macedoneană* (DJPR, p. 46), *Ciufu, Ciufuleţ, Ciufulică* (DJPR, p. 47, DER*), *Ciuleandra* (MDA*, I, p. 549; DLRV, I B, p. 405; DJPR, p. p. 47), *Ciurdelul* (DJPR, p. 47), *Călcineanca* (DJPR, p. 47), *Cârjeleasca* (în MUN; JRN, p. p. 14; JRN, p. 67; DJPR, p. 48), *Cloşeneasca* (DJPR, p. 48), *Coconeasca* (JRN, p. 69; DJPR, p. 49), *Contrănescul* (DJPR, p. 49), *Cor, Coraşiţa, Corobăneasca* (DJPR, p. 50), *Corăbiasca, Corăbieşte, Corăghiasca* (DLRV, I B, p. 779; DLRM*, p. 186; DEX*, p. 225; DJPR, p. 50), *Costăriţa* (DJPR, p. 50), *Crăcăneasca* (DJPR, p. 50), *Crăiasa* (DJPR, p. 50), *Curdeasca* (DJPR, p. 52), *Damu* (DJPR, p. 52), *Dobra* (JRN, p. 16), *Duşa* (DJPR, p. 50), *Iaca dâra* (DJPR, 58), *Elbaşana, Elepatacul* (DJPR, p. 58), *Făclia libertăţii* (DJPR, p. 58), *Fălcoiana* (DJPR, p. 60), *Fiica poporului* (DJPR, p. 60), *Făşcălia* (DJPR, p. 61), *Fârlicundac,* joc menţionat în 1909 (cf. VDLR, II, B, p. 63), *Fârliconda, Floarea albă; Floarea mărului* (DJPR, p. 61), *Furtuna* (joc în MOL, BUC; JPM, 103; DJPR, 63), *Galia* (DJPR, 64), *Găleica* (DJPR, p. 65), *Ghena* (DJPR, p. 65), *Ghiaţa* (DJPR, p. 66), *Ghiumali* (DJPR, p. 66), *Gâju* (DJPR, p. 67), *Gândul mâţii* (DJPR, p. 67), *Godinelul* (DJPR, 68), *Grădinăreasca* (DJPR, p. 68), *Greuca* (DJPR, p. 68), *Judecata, Judele* (DJPR, p. 120), *Luncanul* (PCV, p. 90; DTM, p. 272), *Mageareţu, Maghiaraţa, Maiaua, Malamum* (DJPR, p. 124), *Manea* (DTM, p. 277), *Mazilescu* (DJPR, p. 125), *Minciuna* (DJPR, p. 126), *Mirele României* (DJPR, p. 126), *Mituleasca* (DJPR, p. 126), *Mândacul* sau *Hora Florilor* (DJPR, p. 126), *Moara* (AJRN, p. 42; DJPR, p. 127), *Neica* (DJPR, p. 131), *Noruleţ de ploaie* (DJPR, p. 132), *Oboreanca* (DJPR, 133), *Opaca* (DJPR, p. 134), *Oprit* (DJPR, p. 134), *Papainoaha, Paparuda* (DEX*, DTM, 364; DJPR, p. 136), *Pasurile* (DJPR, p. 136), *Pădurea Vlăsiei* (DJPR, p. 136), *Pălăncuţa* (ţarc pentru animale; DJPR, p. 136), *Pălmăiţa* (DJPR, 137), *Păpuşeasca, Păpuşile* (DEX*, 764; JPD, p. 463; DJPR, p. 137); *Plesnita, Pârlocu, Ploiceanca* (DJPR, p. 140), *Plotogu* (DJPR, p. 140), *Plosca* (DJPR, p. 140), *Poarga* (DJPR, p. 140), *Polecsia, Polocsa, Poloxia, Poloşca* (DJPR, 140), *Polipanca* (JNN, p. 12; JNR, p. 273), *Pompiereasca,*

Scanned with OKEN Scanner

Pompierul, Pompierii (DJPR, 140), *Popicu, Ponoreanca* (*ponor* „stâncă ascuţită"; DJPR, p. 141), *Poşovaica* („glumă, distracţie"; DJPR, p. 141), *Poro, Portu, Potrânca, Povolosc, Potlogeneasca* (*potlog* „petic"; DJPR, p. 141), *Prisaca* (loc unde se ţin albinele; DJPR, p. 142), *Pristanda* (DEX*, p. 851), *Pristoleanca, Procopeanca, Promoroaca* (DJPR, p. 143), *Prundu* (DJPR, p. 143), *Purdelul* (DJPR, p. 143), *Rada* (DJPR, p. 143), *Rafetu, Rodovanu* (DJPR, p. 143), *Raiu* (DJPR, p. 144), *Ramos, Rămureaua* (JRN, p. 31), *Rapagăul, Rapaguşul, Răzasca, Răzvendeanca* (DJPR, p. 144), *Remetana, Reveica, Riamku, Riceniţa, Risipiceanca* (DJPR, p. 146, 147), *Rusestrina, Rabarul, Sadăul, Saristocu* (DJPR, p. 151, 152), *Săcăroaia, Sădeana, Sărăşanca, Sbonţu* (DJPR, p. 154), *Sâsâiana* (DJPR, p. 156), *Sorţii, Sotişa, Stiopa* (DJPR, p. 170), *Suşiu* (JRN, p. 46), *Şipotul* (izvor care izvorăşte cu putere; DJPR, p. 174), *Talim* (plecăciune; DJPR, p. 176), *Tambalicu, Tananaua, Tananica, Tangău* (DJPR, p. 176), *Tesco, Tievesul, Ţindecheaua, Tiocul* (ciob; DJPR, p. 176), *Titirca* (DJPR, 177), *Tristenica, Tripiştelul, Tripiţelul* (DJPR, p. 178), *Trenchina* (JRN, p. 48), *Vanghelio, Varvigeanca* (DJPR, 189), *Vasâlca* (obiect în formă de cap de porc, împodobit cu flori şi panglici, purtat pe o tavă de urători, de Anul Nou. Termenul este atestat prima dată la Iordache Golescu, în *Cronica limbii române,* în 1832 (cf. CD, p. 24; DJPR, p. 189), *Vântul* (DJPR, p. 190), *Vergeluşa* (JRN, p. 48), *Viaţa, Visa, Viva* (DJPR, p. 190-191), *Zmeaua* (DJPR, p. 193), *Zorile* (în MOL; JNR, p. 274; JNN, p. 13; AJRN, p. 53), jucat după nuntă, când începe a se lumina de ziuă şi nuntaşii conduc acasă pe naşi, cu lăutari, *Vinghierca* (JNR, p. 273; JNN, p. 12), *Zoralia* (DEX*, p. 1190, dans caracterizat prin sărituri neregulate, et. nec.).

Jocul popular *Chitite* sau *Chititele* (DJPR, p. 44) merită atenţia deşi termenul, aparent, nu are nici o semnificaţie aparte, dar, studiind etimologia, lui observăm că provine din sb. *Hitat, hititi* („a trage", „a slobozi") contaminat cu cuvântul *chiti* sb. *Kititi-* „a împodobi, a aranja, a organiza" (DER, p. 184, CSLR). E un dans ce se dansează la gătirea miresei, la înhobotatul miresei. *Chitit* cu sensul de „aranjat, găti", apare şi în MDA I, p. 506. Aşadar, nu are nici o legătură cu vreo anumită „ţintă" ce trebuie „chitită", ci cu etimonul slav.

Unii termeni se referă nu doar la zona în care sunt jucate dansurile, după cum am văzut în clasificările de mai sus, ci şi la momentul în care se execută, cum este cazul jocului *Chindia* (JNR, p. 276) sau *Achindie*, pl. *achindii*, forma obişnuită a cuvântului e *chindie* sau *chindii, „dies ad occasum inclinatus, timp al zilei ce cade la mijloc între amezi şi apusul soarelui"* (Hasdeu, I, p. 69; VDE, p. 219) prin analogie însă cu: „a-mézi", „a-prânz", „a-murg"; poporul zice foarte des: *achindie* adică: *a-chindie*; ba, uneori, prin aceeaşi analogie, îl trece la masculin: *achindei*, mai ales în Moldova, dând astfel vorbei o formă de tot românească.

Scanned with OKEN Scanner

La termenul *chindie* s-a adăugat prepoziţia *a* (lat. *ad*), în unele locuri poporul îl înlocuieşte cu *în*, făcând totodată din „chindie" „tinghie".Cuvântul e atât de răspândit în limba română, încât unii l-au considerat de origine latină, deşi este clar un termen turcesc: *ikindi* înseamnă *„le temps entre le midi et le coucher du soleil"* (Hasdeu, p. 70-71); totuşi, se pare că românii nu au luat termenul de la turci, ci, încă din secolul al XIII-XIV-lea, din dialectul turcesc al cumanilor, ceea ce explică utilizarea largă a termenului în rândul ţăranilor şi a ciobanilor, la cumani, aceeaşi parte a zilei numindu-se *echindŭ* şi *echindă*[285].

Unii săteni explică foarte clar perioada din zi la care se referă achindia: *„Aprânzu mic, pe la 6 ceasuri; aprânzul mare pe la 8; sub-ameze, pe la 11; ameze, pe la 12; după-ameze, pe la 2;* ***achindii*** *pe la 4..."* (Botoşani: I. Iordachi, c. Cristeşti; G. Gheorghiu, c. Călineşti); *„dimineaţa, aprânz, ameză,* ***achindei****..."* (Iaşi: I. Gheorghiu, c. Cârjoaia; S. Mironescu, c. Roşcani); *„Poporul împărţeşte ziua ca şi ciobanii: de-a prânzu cel mic, de-a prânzu cel mare, de-amează, de-achindie..."* (Botez, Iaşi, c. Şipotele); *„...în zori de-ziuă, dimineaţa, la ameză, la toacă, la* ***achindie****..."* (V. Lohan, Iaşi, c. Buciumi).[286]

Şi în notele de subsol din romanul *Ciocoii vechi şi noi* se menţionează că *„Arendaşul vine pe la* ***chindie****"*, explicându-se apoi că *„prin chindie ţăranii înţeleg apunerea soarelui"*.[287]

După tradiţia orală, transmisă „din gură în gură", se pare că jocul *Chindia* ar data de pe timpul domniei lui Mircea cel Mare (1386-1418), care a făcut *Turnul Chindiei* (cf. JNR, p. 271, 272, JNN, p. 10), situat în rând cu biserica Curtea Domnească şi cu ruinele Palatului Domnesc din Târgovişte. Este posibil ca numirea acestui joc popular, care se făcea în faţa şi pe lângă turnul Chindia, să fi primit numele acestui turn. Este un proces semantic constatat şi în alte cazuri similare.

Influenţa turcească poate fi pusă şi în legătură cu meterheneaua domnească (muzica turcească de la Palat), care se auzea lângă Turnul Chindiei, iar, mai târziu, înţelesul cuvântului *chindia* s-a raportat şi la jocul ce se obişnuia a se face regulat, la acelaşi timp din zi, în faţa şi lângă acest turn observator. O dovadă a acestui fapt e şi aceea că, în alte dicţionare, termenul *chindie* nu mai apare cu sensul precizat mai sus, ci cu acela de „concert de seară, de muzică domnească", la care se adaugă şi cel de „instrument muzical, în special tobă mare, făcând parte din instrumentele meterhanalelor" (DA, 63). Ostaşii lui Mircea cel Mare executau *chindia* numai în formă de cerc, fiind o horă vioaie, astăzi fiind şi o variantă de sârbă săltăreaţă, executată şi în linie dreaptă.

Chindia este menţionată prima dată într-o lucrare a lui Franz Josef Sulzer,

---

[285] Hasdeu, p. 70.-71.
[286] *Ibidem*, p. 70.
[287] Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*, Bucureşti, 1971, Editura Eminescu, p. 104.

Scanned with OKEN Scanner

tipărită la Viena[288] în 1781-1782 (cf. JNN, p. 4), alături de jocurile *Căluşarii* şi *Bătuta*.

Corăbeasca (în MOL; JPM, p. 69; JPB, p. 18, DLRM*, p. 186; DTM, p. 123; DLRV, I, B, p. 353; JNR, p. 273; DEX*, p. 225), denumire ce se consideră că ar veni de la corăbierii, „corăghierii" (plutaşii) care transportau lemnul pădurilor pe apele repezi de munte, cu care moldovenii colaborau, fapt confirmat şi de Apostol D. Ciulea[289], care afirmă: *„Viaţa marinărească şi-a găsit răsunet până şi în joc. În Moldova e un joc,* ***corăbeasca, corăgheasca,*** *vădit inspirat din legănarea corabiei pe valuri. Flăcăii, ţinându-se de brâu, se mişcă aplecat, când în dreapta, când în stânga, amintind legănarea vasului plutitor."* Chiar şi un astfel de termen, foarte clar explicat, este contestat de Andrei Bucşan (SDP, p. 308), care nu este de acord cu varianta numelui ce ar proveni de la plutaşii de pe SIRET şi Bistriţa, nici de la corăbierii genovezi. Este unul dintre cele mai vechi jocuri ale moldovenilor, menţionat încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea,de către C. Negruzzi (cf. DLRV, I, B, p. 779).

Un dans ciudat, care aminteşte de triburile africane şi care dovedeşte că multe dintre dansurile populare au o anumită poveste, este *şulca*, dans diabolic şi straniu, de origine nubiană, pe care-l executau ţiganii pripăşiţi la munte, în Oltenia şi Muntenia, prin 1845, numit şi *ţigăneasca*, datorită persoanelor care îl executau: *„Când începeaua jocul* ***ţigăneasca****, bărbaţii scoteau cuţitul din şerpar, chiuiau şi simulau lovituri pe corpul femeilor, adresându-le cuvinte în limba lor. După un timp, aruncau cuţiul cu vârful în pământ, se lăsau în jos şi-l luau cu dinţii, se ridicau, tropăiau şi băteau din palme, bucuroşi".* (DJPR, p. 175)

Denumirea dansului *Hangul* (joc în MOL; JNR, p. 274) este privită în mod diferit de la un dicţionar la altul; unii autori consideră că este un dans prin care tinerii din sat trebuiau să înveţe meşteşugul jocului de la bătrâni, de *a ţine hangul* cu aceştia (cf. DJPR, p. 68), iar de la alţi autori aflăm că dansul este jucat în munţii din zona satului Hangu (cf. JNR, p. 90), de unde ar proveni numele.

Păpuşelele (JPD, p. 463, DEX*, p. 764) are o denumire ce vine de la imitarea jocului de păpuşi, executat la târguri, de către păpuşari. Prin anii `60 ai secolului trecut, i se mai spunea şi *Păpuşeasca* sau *Păpuşereşte*. Practicat mai întâi de turci, sub denumirea de *Caraghioz*, jocul de păpuşi-umbre era un eveniment obişnuit la petrecerile şi sărbătorile anuale. Din cafenelele oraşelor dobrogene a pătruns şi în sate, unde era văzut şi în aer liber. Păpuşarii veneau prin sate şi arătau celor dornici de distracţie jocul cu păpuşile. Până după Primul Război Mondial, jocul păpuşilor a constituit un spectacol frecvent al

---

[288] Franz Josef Sulzer, *Geschite des transalpinischen Daciens, das ist der Walachei, Moldau und Bessarabien,* Viena, 1781-1782, p. 431, apud JNN, p. 4.
[289] Apostol D. Ciulea, *Datini şi muncă*, Bucureşti, 1943, p. 1018, apud JPB, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

târgurilor şi cafenelelor. Dansul redă, într-o formă stilizată, mişcarea mecanică a păpuşilor de altădată. Obiceiul este amintit şi de Creangă, în anecdotele sale: înainte de a face o glumă sau de a povesti ceva amuzant, întreba auditoriul dacă doreşte ca acestea să fie spuse „pe uliţa mare" (fără perdea) sau pe „uliţa mică" (cu perdea), vorbă pe care o spuneau păpuşarii atunci când erau chemaţi la diferite case, pentru a ţine reprezentaţii şi unde existau copii sau femei pudice, pentru care nu se cuvenea a rosti vorbe deşănţate, de aici, rămânând vorbele celebre: *„Pe uliţa mare, sau pe uliţa mică ?"*.[290]

Ţarina (joc în A; EDPR, p. 91, 93; JNR, p. 273; DEX*), dans la minerii din ţinutul Abrudului, e tipul cel mai rafinat al dansului de perechi. Ţarina e un termen atestat prima dată în 1400[291]. Numele e obscur, dar, după o anumită interpretare, el ar indica un import de la *ţară*, adică din ţinutul de şes de pe Valea Mureşului. Importul e opera lăutarilor ţigani, veniţi în Abrud în număr neaşteptat de mare, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când mineritul luase un foarte mare avânt, în urma împroprietăririi foştilor mineri aserviţi iobăgiei. Lăutarii unguri au putut aduce cu sine melodiile de *bărbunc*, dar n-au putut aduce şi un dans, care nu există nicăieri în rest, *ţarina* distingându-se printr-o eleganţă ce nu apare la alte dansuri populare.

Mulţi dintre termenii menţionaţi în clasificările anterioare sunt **termeni regionali**. Această clasificare ne ajută să identificăm dansurile pe zone coregrafice, în funcţie de cea în care se folosesc termenii regionali identici cu cei desemnând jocurile populare: *Alivencile* (termen regional din MOL, BUC, cf. DR, p. 13, dans din MOL- cf. DJPR, p. 12; JRN, p. 58; JNN, p. 13), *Arcanul/Arcana* (reg. din MOL cf. p. DR, 15; dans în MOL, A cf. DJPR, p. 14, DLRM*, p. 39, ce apare şi în DA, p. 16, ca termen arhaic), *Baraboiul* („cartof"; Pare a fi avut loc o contaminare cu numele *Brandenburg*, regiune de unde se importau cartofi în cantităţi mari sau, mai curând, cu germ. *Grundbirne* (rut. *bandurka* "cartof"), cf. DER, p. 77-78; DEX*, p. 85), *Barabula* (reg. în MOL, BUC, cf. DR, p. 19; joc în BUC-DJPR, p. 20; deşi în VDE, p. 115, pare a fi o creaţie expresivă), *Bărnacea* („bărnacă", despre culoare feţei şi a ochilor negricioşi; DJPR, p. 22), *Bărbunc* (reg în A-DR, p. 22, dans în A, cf. DJPR, p. 21; JNN, p. 12), *Bleaul* (interjecţie reg., „a tăcea din gură, a nu scoate nici o vorbă"; DJPR, p. 25; JRN, 63), *Bobletele* (DJPR, p. 25), *Bocăneţul* (prăjitură modestă, ţărănească; DJPR, p. 26), *Bolânda* (reg. în A, cf. DR, p. 27, joc în BUC, cf. DJPR, p. 26, dar în MAR, cf. JRN, p. 12), *Bolohanul* (joc în BUC; JRN, p. 63; DJPR, p. 27), *Bolovăneţul* (DJPR, p. 27), *Calamandrosul* (neregulă, neorânduială, harababură, DEX 125, MDA*, I, p.

---

[290] Daniel Corbu (ed.), *Amintiri cu şi despre Creangă*, Editura Princeps Edit, Iaşi, p. 55, apud Elena-Laura Bolotă, *Vocea Nicolinei, nr. 1*, Editura Pim, Iaşi, 2009, p. 17.
[291] DLR, tom. XII, partea I, Litera Ţ, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1994, p. 19, 160-161.

Scanned with OKEN Scanner

359; DJPR, 38; JRN, p. 65), *Catincuşa* (DJPR, p. 40), *Chipăruşul* (DJPR, p. 44), *Cucuruzu* (DJPR, p. 51), *Cuşmuliţa* (reg. în MOL, BUC, A, cf. DR, p. 46; dans în MOL, cf. DJPR, p. 51), *Godinelu* (reg. în MUN, cf. DR, 80; joc popular în MUN, cf. DJPR, p. 68), *Dansul socăciţelor* (*socăciţă* „bucătăreasă", în MAR cf. DR, p. 274; joc în A, cf. DTT, p. 635). Aceeaşi sincronizare apare şi la jocurile populare *Hulubiţa* (în MOL cf. DR, p. 87; DJPR, p. 108), *Jitia* (în MOL- DR, p. 98; DJPR, p. 13), *Lepedeu* (în A-DR, p. 101; DJPR, p. 122), *Leancă* (reg. în MOL, BUC, MAR, BUC-DR, p. 101, joc în MOL, cf. DJPR, p. 122), *Palaneţul Doiului* (în A, „palaneţ" turtă cu brânză, brânzoiacă; cf. DR, p. 162, joc în A, cf. DJPR, p. 135), *Papainoaga* (*papainog* „piciorang", în MUN-DR, p. 165; DJPR, p. 136) *Piparca* (ardei; salvie; DJPR, 139), *Pripoianca* (ospăţ oferit de părinţii mirelui după cununie; DJPR, p. 142), *Sâsâiacu* (în MOL, cf. DR, p. 239; DJPR, p. 156), *Turca* (A, MOLD, BUC, cf. DR, p. 360), *Ţarina* (în A, cf. DR, p. 364; DJPR, p. 183).

Totuşi, *Aţica* (deşi regionalism în Ardeal, este dans în Muntenia şi Moldova, cf. DJPR, p. 18 şi DG, în JRN, p. 60); *Baraboiul* (reg. în MOL, joc popular în MUN, OT, cf. DJPR, p. 20), *Pandelaşu* (reg. în MUN, MOL, cf. DR, p. 164, dar joc în DG, cf. DJPR, p. 135), *Păpuşoiul* (deşi reg. pentru MOL, dans în OT), *Pogacea* (reg. în A, MUN, BUC, cf. DR, p. 191, dar joc popular în CŞ, cf. DJPR, p. 142), *Priboiul* (reg. în BUC, OT, cf. DR, p. 206, dar joc în CŞ, cf. DJPR, p. 142). Lucrul se explică prin migrarea dansurilor de la o zonă la alta, odată cu cea a oamenilor.

Tot o clasificare importantă ar fi şi aceea a **termenilor de dans cu sens conotativ,** deşi nu o putem considera o categorie aparte, din cauză că mulţi dintre aceştia au fost deja menţionaţi în alte categorii: *Alarma* (în OT; DJPR, p. 11), *Arcanaua* (JNR, p. 89), *Bâzdâcul* (joc în MUN; „supărare uşoară, toană, capriciu"; DLRM, p. 83; cf. DER, p. 96, e o formaţie hazlie compusă din sb *bazdrk* „pârţ" şi cu *dîcă* „turbare", iar în VDE, p. 130, creaţie expresivă; DJPR, p. 25), *Cernuta* (dans ce lasă impresia că se cerne făina, datorită mişcărilor legănate spre dreapta şi spre stânga; în OT, A; DJPR, p. 43), *Chiseliţă* (dans cu această denumire. S.f. „supă acidulată, preparată din fructe crude sau cu plante cu gust acru". Provine din sl. *Kiselŭ* „acru", cf. sb. *Kiselica*, rut. *Kyselyca*, toate cu sensul din română; ceh. *Kyselic* „marmeladă de fructe", rus. Kiseli „jeleu de fructe". A doua variantă e un hiperurbanism, ce presupune o legătură cu "a pisa, a toca, a sfărâma" (CSLR), *Chilabaua* (probabil din tc. *kelab-* „turbare", cf. DLRV, I, B, p. 353; MDA, I, p. 494; DJPR, p. 44), *Ferbinţanca* (DJPR, p. 60), *Focul inimii* (DJPR, p. 62), *Furtuna,* denumirea jocului se pare că ar veni de la faptul că prima parte a jocului se execută într-un *tempo* foarte lent, cu excepţia ultimei măsuri care se execută ceva mai repede, anunţând partea a doua a jocului care se execută într-un tempo foarte viu (cf. JPM, p. 103), *Ghimpele* (DEX*; DJPR, p. 66), *Greul* (DJPR, p. 68), *Leuca* (DJPR, p. 113), ţinând cont de semnificaţia sa de

Scanned with OKEN Scanner

„lemn ce uneşte capul osiei de partea de sus a căruţei" (DEX, p. 569), putem observa că termenul este folosit cu sens figurat, atunci când dansul cu această denumire apare descris în unele locuri ca *„petrecere de luni după nuntă, când se leagă mireasa"* (CEL, p. 78). Jocul *Vârteju* este o sârbă urmată de învârtiri, la dreapta şi la stânga, în MUN (DJPR, p. 190), dar şi *Vârtecuşul* (în MUN; DJPR, 190), *Vârtelniţa,,* sârbă urmată de învârtitaă, terminată cu o horă mare, care se execută repede, în ambele părţi (DJPR, p. 190; AJRN, p. 53), *Zborul* (DJPR, p. 190).

Dar şi *Odorogu* (sau *Hodorogu*; DJPR, p. 134), *Pripoianca* („ospăţ oferit de părinţii mirelui după cununie", dar şi „metal care serveşte la lipit sau sudat"; asociere uşor de făcut între cele două sensuri, dacă ne gândim la apropierea ce se realizează, în acest moment, între cei doi tineri; DJPR 142), *Răsteul, Răstemul* („răsteu", „cui, bare cu care se închid părţile laterale ale jugului", asemeni partenerilor de joc; DJPR, p. 145; DEX**, p. 891; DTM, p. 413, cu forma *Restemul*), *Scuturat* (DJPR, p. 154), *Sfârleaza* („capătul de jos al fusului care face ca acesta să se învârtă mai repede" asemeni dansatorilor; DJPR, p. 155), *svâcu* (exprimă ideea de zvâcnire; *DJPR,* 173).

Un termen de dans interesant, în care se observă influenţa denumirii dansului asupra modului de execuţie, este şi *Lanţeta cu portiţă* (JPD, p. 651): o pereche ridică braţele în sus, în „portiţă", şi cealaltă pereche trece pe sub coroana de braţe, şi invers. Pe acelaşi principiu apare şi denumirea jocului *Pe sub poale de dugheană* (JNR, p. 90), dans vechi, în care perechile ţin în mână capetele unei basmale şi, din timp în timp, se învârtesc pe sub ea.

Rolul busuiocului de a îndepărta duhurile rele, efectul purificator, conform tradiţiei populare, pe care l-am observat şi mai sus, se observă şi în dansul *Solomonita* sau *Solomonia* („vrăjita, fermecata"; DJPR, p. 170), la care toţi jucătorii ţin în dreapta un smoc de busuioc.

De asemenea, dansul *Sorocul* din Banat, executat în contratimp, cu sincope prelungite, pinteni, sărituri scurte, balansuri, rotiri de picioare, paşi mărunţi şi foarfece, este un dans greu de executat, cu o mare varietate de combinaţii, dans pretenţios în privinţa execuţiei, asemeni soartei fiecărui om.

III.2.1.13 Termeni de dans comparativi: *Ca în cimpoi* (DJPR, p. 36), *Ca în Silvestru, Ca la Baltă* (DTM, p. 74), *Ca la noi* (JRN, p. 13), *Ca la noi pe plai, Ca la şatră, Ca la stână, Ca la Snagov, Ca la poştă, Ca la Târgu-Frumos* (DJPR, p. 38), *Ca la uşa cortului* (joc în DG; DTM, 74; DJPR, p. 38), *Sârba ca-n tranşee* (JRN, p. 117) etc.

III.2.1.14 Termeni de dans proveniţi din numerale: *Ăl de şapte* (în BUC; DJPR, p. 18), *Brâul pe şase* (DJPR, p. 11), *Doiul*, jucat de un băiat şi două fete. Se fac tot felul de împletituri de braţe, totul în mişcare şi cu deplasare (JNR; p. 273; GB, p. 50; JNN, p. 12), *De doiul* (JNR, p. 273; DTM,

Scanned with OKEN Scanner

p. 137; DJPR, p. 55), *Doi băieţi din Valea Mare* (AJRN, 25), *Optul, Optuleţul* (DJPR, p. 134), *Patrul* (DJPR, p. 136), *Şapte gâşte; Şapte paşi; Şapte ţâţe; Şapte scări* etc. (DJPR, p. 173), *Şapte mori* (JNR, p. 273) *Şasele* (DJPR, p. 173), *Tracă-Tracă* (JPD, p. 588), *Trei; Trei floricele; Trei lămâi şi o portocală; Trei păzeşte* etc. (ultimul executat cu trei paşi înainte şi trei înapoi; JRN, p. 23; DTM, p. 490; DJPR, p. 177; PCV, p. 35), *Trei paşi* (JRN, p. 48), *Treisprăzece de la Bârca* (DJPR, p. 177), *Zece paşi* (DJPR, p. 191).

Interesant este că dansului *Tracă-tracă* (JPD, p. 588), în dialectul macedonean înseamnă „patru, patru" (cf JPD, p. 588), adică numărul paşilor ce se execută; e un dans ce se execută cu patru paşi înainte şi patru înapoi, aşadar, se poate încadra foarte bine în această categorie, deşi cf. Papahagi, 1189, termenul *tracă* face referire la „talangă"; astfel că termenul ar face referire şi la sunetul tălăngii, fiind mai degrabă un termen onomatopeic.

III.2.1.15 Termeni de dans din domeniul mioritic: *Baciu* (unul din cuvintele autohtone sigure *baci* (*baciu*), ca nume propriu, e atestat încă din sec al XIII-XV-lea, cunoscut în toate dialectele româneşti, VALR, p. 36; JRN, p. 60; DJPR, p. 20), *Bârsănească* (DJPR, p. 25 sau *Bărsăncuţa* cf. PCV, p. 60), *Brânza* (DJPR), *Cărăbăşasca* („carabaş" oaie albă cu capul şi picioarele negre, DER; DJPR, p. 41), *Ciobana, Ciobanul, Ciobănaşul* (JDTM, p. 92; JNR, p. 273), *Ciobăneasca* (DJPR, p. 45), *Cârlănuţa* (DJPR, p. 48), *Comarnicul* (colibă în care locuiesc ciobanii la stână; DJPR, p. 50), *Găsirea oilor* (DJPR, p. 65), *Jocul Saegiilor* (*saigíi* „geambaş, furnizor de oi pentru sultan", DER, joc teatral comic jucat de ciobanii, în ziua de 26 octombie, de Sf. Dumitru, când se pregăteau pentru iernatul oilor; DJPR, p. 119), *Mielul* (DJPR, p. 126), *Mioriţica* (DJPR, p. 126), *Oile, Oiţele* (DJPR, p. 133), *Păstoreasca* (DJPR p. 137), *Porneala oilor* (DJPR, p. 142), *Sâmbra oilor* (cf. magh. *Ciombora* „camarad, copărtaş"; DLRM, p. 775; DEX, p. 953 sau sl. *sŭmbrŭ* „camarad", în DER, p. 758, dans pastoral executat la începutul sezonului mioritic, la prima mulsoare a turmei, în ziua de Sângiorz, când se stabilea cantitatea de brânză pentru fiecare mulsoare; DJPR, p. 156), *Ţurcăneasca* („făcută din oaie ţurcană"; DJPR, p. 185), *Ţuţuianca* (*ţuţuian* „cioban ardelean"; DEX*; DJPR, p. 185).

Nu ne miră multitudinea de termeni din domeniul mioritic, dacă ţinem cont că preocuparea principală a românului a reprezentat-o creşterea oilor. Interesant este că jocul *Ardeleneasca* se mai numeşte şi *Ciobănaşul* (Cf. Hasdeu, II, p. 66). *Ardeleneşte* este, aşadar, un joc ciobănesc, în care se aruncă picioarele peste ciomag şi se zic strigături, putând fi încadrat şi aici. Jocul *Silvana* (JRN, 41), deşi termenul nu o precizează, este jucat numai de păstori, duminica, la apusul soarelui, la marginea pădurii, atestând o origine străveche.

Numele dansului *Păcuraru* este un termen din domeniul mioritic, folosit mai ales în Transilvania, cu sensul de „cioban" (DA, p. 270), lucru pe care

Scanned with OKEN Scanner

mulţi nu îi ştiu; majoritatea cunosc doar primul sens, şi anume, acela de „smoală", datorită omonimiei termenului (DJPR, p. 136; ACR, p. 24; DER, p. 569), *Picuraru* sau *Picuralu* sau *Picurarul* (DJPR, p. 137, DER). Acest cuvânt vine de la forma latinească *pecus* (JRN, p. 28): „turmă de vite mici în genere, oi, capre etc.; care sunt duse la păscut", sau de la *pecuarius* "cel care are multe vite" (Ibidem, p. 28).

III.2.1.16 Termeni generici, specifici dansului: *Chiocecul, Chiocecul bulgăresc* (*Köcek* „dansator", secolul XIX, DER* p. 180, DA*, p. 63; DEX*, p. 170), *Ghiocecul* (*Köçek* „dansator"; DJPR, p. 44), *Joc* (DTM, 254), *Danţul, Dans, Danţul* (DJPR, p. 52), *Surto* (*surto* „dans"; DJPR, p. 171).

Termenul ***joc*** provine din latinescul *iōcus*. Prezent şi în mr. *(a)gioc,* megl., istr. *joc.* cf. it. *giuoco,* prov. *joc,* fr. *jeu,* cat. *jog,* sp. *juego,* port. *Jogo,* cf. *Juca,* der. *joacă,* s. f. (joc, jucărie; distracţie). Din română provin rut. *žjok,* rus. *dzok.* (DER, p. 446). Pretutindeni, în România, se întrebuinţează cuvântul *Joc/Jocuri*, excepţie făcând nord-estul Ardealului, nordul Bucovinei (cf. JNN, p. 11), unde jocurilor noastre populare li se zic *danţuri,* sub influenţa germană. În centrul, sudul Bucovinei, Moldova, Basarabia şi unele părţi din Banat se numesc *giocuri* (*op. cit.*, p. 11; JNR, p. 272).

Polisemia termenului *joc* este evidentă şi din multitudinea de dansuri distractive, în care elementele puerile apar frecvent. Jocul popular *Momirul* (joc în sudul BT; JB, p. 3; PCV, p. 107; DTM, p. 308; MDA, III, p. 612) se desfăşoară după acest obicei: „momind" sau „minţind" pe ceilalţi dansatori cu mişcări neprevăzute şi repezi, părând că se pleacă spre dreapta, dar întorcând jocul spre stânga.

Dansul *Poşovaica* (JB, p. 20; MDA*, III, p. 1187) este şi el un exemplu în acest sens, la care denumirea pare că ar veni de la cuvintele „pe şovăite", adică mişcările se fac intenţionat „şovăielnice", cu pendularea mişcărilor spre dreapta şi spre stânga, păcălind pe jucătorii mai puţin iscusiţi care se prind să-l joace. Chiar şi originea termenului confirmă caracterul distractiv al acestuia, cf. *pošva* „acţiunea de a-şi petrece noaptea", probabil fiind vorba de distracţii de ajun, cf. DER, p. 624*, iar în MDA apare sensul de „minciună, înşelătorie, glumă" şi chiar „piedică ce se pune cuiva ca să cadă". *Mutul* (JPMB, p. 8) este un dans la care jucătorii trebuie să imite tot ce face conducătorul. Acesta poartă o mătură cu care bate pe recalcitranţi. În timpul jocului nimeni nu vorbeşte, de aici şi denumirea. *Căţeaua* (JPMB, p. 8) este un alt joc, la care cel din capătul şirului, înarmat cu băţ, caută să atingă, jucând, pe cei din coada jocului; *Gluma mâţei* (JRN, p. 20), la care se formează un careu, fetele sunt în număr egal cu băieţii, separaţi, pe două fronturi. Din capul coloanei, un flăcău şi o fată se desprind şi aleargă unul spre altul. Ei fug în jur şi în faţă, fără să strice rândurile, până când fiecare flăcău prinde fata şi o sărută. Jocul continuă până când se perindă toate perechile.

Scanned with OKEN Scanner

III.2.1.17 Termeni de dans cu conotaţii negative: categorie ce se explică prin aceea că, de multe ori, dansul a fost privit cu oarecare reticenţă, mai ales din partea clerului şi a credincioşilor fanatici, fapt dovedit şi de sinoadele prin care Biserica Catolică interzicea practicarea lor, în biserică sau la procesiunile religioase, după ce, o perioadă de timp, în cadrul cultului religios se executaseră scene biblice dansante. *Drăculeţu* (AJRN, p. 25), *Lucrul rău* (joc în BUC; DJPR, p. 123), *Gândul dracului* (DJPR, p. 67), *Ochiul dracului* (*Joc*, în MOL, BUC; JNR, p. 273; DJPR, p. 133). Amintită este şi *Hora Iadului,* în cadrul riturilor de iniţiere misterioasă[292].

III.2.1.18 Termeni de dans desemnând grade de rudenie: *Fata mamii* (AJRN, p. 25), *Mătuşa* (joc, în BT; DJPR, p. 126), *Nănuţa* (joc, în BUC; DJPR, p. 130), *Nevasta* (DJPR, p. 132), *Nuna* (DJPR, p. 132).

III.2.1.19 Termeni greu de explicat: *Aizâmbau* (joc, în BUC; DJPR, p. 11), *Ceamica* (joc al românilor din Tesalia, DG; DJPR, p. 42), *Ceamşea* (DJPR, 42, cu forma *Ceamşa* în DLRV, I B, p. 251), *Polipanca, Vighierca, Paiduşca* (vezi JNN, p. 12), *Cearghişul* (joc, în DG; DJPR, p. 42)[293].

III.2.1.20 Termeni de dans desemnând părţile corpului: *De-a mâna* (JNN, p. 13; JNR, p. 273), *De mână* (joc, în BT; DJPR, p. 55), *Mâna* (joc, în DG; DJPR, p. 126), *Piciorul* (joc, în OT; DJPR, p. 139), *Pe picior* (DTM, p. 374), *Pi picior* (joc, în CŞ; DJPR, p. 139), *Pe sub mână* (joc, în MUN, A; DJPR, p. 139).

III.2.1.21 Termeni de dans desemnând anotimpuri: *Primăvara* (DJPR, p. 143), *Toamna* (DJPR, p. 177), o categorie nu tocmai prolifică, dar care se distinge între ceilalţi termeni prin precizie.

III.2.1.22 Termeni desemnând culori: *Cernita* (joc în MOL; DJPR, p. 43), *Neagra* (JRN, 28; DJPR, p. 130), *Negreanca* (JRN, p. 28; DJPR, p. 131), *Negruţa* (DJPR, p. 131), *Roşul* (DJPR, p. 150), *Roşoveana* (DJPR, p. 150), *Sarca* (culoare pentru redarea carnaţiei; DJPR, p. 152), *Verdele* (DJPR, p. 190).

Dintre aceste dansuri, *Neagra* are o denumire interesantă, ce poate fi pusă în legătură cu găina neagră, probabil legată de ceremoniile funebre. Este o horă, în mijlocul căreia jucătorii pun o găină neagră, pe care, câtva timp, n-o lasă să iasă afară (JRN, p. 28).

Danţul Din verde (JRN, 15) este un termen ce desemnează 'pajiştea,

---

[292] Romulus Vulcănescu, *Fenomenul horal,* Editura Ramuri, Craiova, 1944, p. 99.

[293] A se vedea şi termenii de dans din Dobrogea, mai ales cei ai populaţiilor conlocuitoare.

Scanned with OKEN Scanner

dumbrava'. Joc este executat primăvara sau vara „în verde" (adică în pajişte), unde se desfăşurau petreceri dansante cu tineri.

Putem observa că numărul termenilor de dans scade simţitor la ultimele categorii, încât, deşi s-ar putea realiza şi alte clasificări, ele nu ar mai reprezenta o grupă foarte clar delimitată, de aceea, termenii respectivi vor fi grupaţi alături de termenii diverşi.

III.3 Structura morfologică a termenilor dansului

a. substantiv nearticulat: *Alămâiţă* (DJPR, p. 11), *Alexanu* (DJPR, p. 12), *Amplieţu* (DJPR, p. 12), *Badiu* (DJPR, p. 20), *Baciu* (DJPR, p. 20), *Brâuleţ* (DJPR, p. 28), *Chiveriu; Chisău; Chiuşu* (DJPR, p. 43), *Ceamku, Ciaraşu* (DJPR, p. 45), *Damu* (DJPR, p. 51), *Dans, Danţ* (DJPR, p. 52), *Fogaşu* (DJPR, p. 62), *Gheardaşu* (DJPR, 65), *Orzuleţu* (DJPR, p. 134), *Pomuşoru* (DJPR, p. 140), *Popicu* (DJPR, p. 140), *Popârlan* (DJPR, p. 141), *Riamku* (DJPR, p. 146), *Valu; Varbuncu; Vămăşelu* (DJPR, p. 188) etc.

***b.* substantiv articulat în nominativ**: *Abra* (DJRR, p. 11), *Alarma (DJPR, p. 11), Aoleanul* (DJPR, p. 14), *Archeneaua, Ardeasca* (DJPR, p. 14), *Boul; Bradul; Bordeiul* (DJPR, p. 27), *Cilianca* (DJPR, p. 45), *Coraşiţa* (DJPR, p. 49), *Costăriţa* (DJPR, p. 50), *Primăvara* (DJPR, p. 142), *Toporul* (DJPR, p. 177) etc.

c. substantiv în nominativ + substantiv în genitiv: *Dorul cocoanei; Dorul Gorjului; Drăguţul cumetriţii* (JRN, p. 72; DJPR, p. 57), *Drumul Clujului; Drumul dracului; Drumul naibii* (DJPR, p. 58), *Făclia libertăţii* (DJPR, p. 59), *Fata babei* (DJPR, 60), *Fiica poporului* (DJPR, p. 61), *Floarea mărului* (DJPR, p. 61), *Gândul dracului; Gândul mâţii* (DJPR, p. 67), *Mişelul satului* (DJPR, p. 127), *Ochiul dracului; Ocolirea mesii* (DJPR, p. 133) etc.

d. substantive în cazul genitiv: *A găinei* (DJPR, p. 11), *A miresei* (DJPR, p. 12), *A Mutului* (DTT, p. 156), *A socăciţei* (DJPR, p. 18), *A ţărăştilor* (DJPR, p. 18);

e. substantive provenite din adjective: *Blânda* (DJPR, p. 25), *Bolânda* (DJPR, p. 26), *Buhosul* (DJPR, p. 34), *Sărăţica* (DJPR, p. 153);

f. substantive provenite din verbe la participiu: *Împiedicata* (DJPR, 109), *Încurcata* (DJPR, p. 111), *Săritura* (DJPR, p. 153), *Refuzata* (DJPR, p. 146), *Ştearsa* (DJPR, p. 175) etc.

g. substantiv în genitiv: *A găinei, Abrezaiei* (DJPR, p. 11), *A miresii* (DJPR, p. 12), *A socăciţei* (DJPR, p. 17), *A ţărăştilor* (DJPR, p. 18) etc.

h. termeni de dans proveniţi din verbe la supin: *De învârtit* (JNN, p. 12); *De plimbat, De sărit, De sărit a lui Ursoi* (GCD, p. 45; DJPR, p. 55);

i. substantiv determinat de adjectiv: *Albaştrii ochi* (DJPR, p. 12), *Bună seara; Bună dimineaţa* (DJPR, p. 35), *Dulce limba românească* (DJPR,

Scanned with OKEN Scanner

p. 58), *Marama bătrânească* (DJPR, p. 124), *Pomul bătut* (DJPR, p. 140) etc.

j. termeni proveniţi din substantive la masculin: *Alunaşu* (AJRN, p. 7; DJPR, p. 12), *Arpaşu* (DJPR, p. 17), *Slănicul* (DJPR, p. 156), *Surugiu* (DJPR, p. 161), *Şiragul* (DJPR, p. 174) etc.

k. termeni proveniţi din substantive la feminin: *Alunească* (DJPR, p. 12), *Sârba* (DJPR, p. 156), *Sinaia* (DJPR, p. 156), *Sâsâiana* (DJPR, p. 165), *Surorile* (DJPR, p. 161), *Suveicuţa* (DJPR, p. 172) etc.

l. termeni derivaţi cu sufixe diminutivale, augumentative: *Băieţelul* (JRN, 61; DJPR, 21), *Băluţa* (JRN, p. 60; DJPR, p. 21), *Băsmăluţa* (JRN, p. 61; DJPR, p. 21), *Ciutulica* (JRN, p. 69), *Optuleţul* (DJPR, p. 134), *Opincuţa; Orzişoru* (DJPR, p. 134), *Şoricelul* (DJPR, p. 175), *Gurălău* (JRN, p. 21), *Hoineloi* (JRN, p. 21) etc.

m. termeni proveniţi din substantiv + verb: *A plecat neica de luni* (DJPR, p. 14), *Baba mea frumoasă nu e* (DJPR, p. 19), *Bate vântu, sălcele* (DJPR, p. 20), *Ce lucrezi, Miţică, fa ?* (DJPR, p. 43), *Iaca dâra* (DJPR, p. 58), *Fosta-i lele; Fost-am* (DJPR, p. 62), *Ia te uită, Mariană* (DJPR, p. 108), *Intră Amuru* (DJPR, p. 109), *Să jucăm fetiţele* (DJPR, p. 153), *Să-ţi strâng mijloacele* (DJPR, p. 145) etc.

n. termeni proveniţi din locuţiuni adverbiale: *Pe sărite, Pe schimbate, Pă de-a lungul* (DJPR, p. 136), *Pă iute de la Muşca* (DJPR, p. 136), *Pe apucate, Pe bătăi Pe loc* (DJPR, p. 137) etc.

III.3.a Principalele sufixe ale jocurilor populare româneşti

-ar: *Căldărarul* (DJPR, p. 41), *Ghimparu*; *Căluşarul* (EDPR, p. 166), sufix de origine latină (cf. *Sufixele...*, p. 424);

-aş: *Boieraşu* (DJPR, p. 26), *Alunaşu* (AJRN, p. 7; DJPR, p. 12), *Fluieraşu* (DJPR, p. 61), *Măguraşu* (DJPR, p. 121), sufix de origine slavă (cf. *Sufixele...*, p. 424);

-ălău: *Gurălău* (JRN, p. 21), *Mătcălău, Chisălău*; *Gurălău* (JRN, 21), sufix augumentativ, compus (*-ală* + *-ău*) (cf. *Sufixele...*, p. 417);

-an: *Luncan* (DTT, p. 272), *Arcanul* (JNR, p. 273; DTM, p. 34), *Ciocârlanul* (GB, p. 35), *Băcăoana* (DJPR, 13); *Hârlăoanca* (JNR, p. 89, *Sufixele...*, p. 291);

-ea: *Căţeaua* (JPD, 634), *Archeneaua* (DJPR, p. 41), *Armindreaua* (DJPR, p. 16), *Mangaraua* (DJPR, p. 124);

-eşte: *Româneşte* (DJPR, p. 150), *Mireseşte, Bărbăteşte, Fecioreşte (pe botă)*;

-easc(a): *Ardeleneasca* (*Sufixele...*, p. 69), *Bătrâneasca* (DTT, p. 144), *Arăpeasca* (JPD, 625), *Armeneasca* (*Sufixele...*, 69), *Arnăuţeasca* (*Sufixele...*, p. 69; JRN, p. 59), *Bârsăneasca* (DJPR, p. 25), *Alegeasca* (DJPR, p. 12), *Băneasca* („cum joacă banii" (*ban, dregător*), cf. *Sufixele...*, p. 69), *Boereasca* („cum joacă boierii", cf. *Sufixele...*, p. 69), *Brăileasca* (JRN, p. 63), *Bijdoveneasca* (JPD; p. 629), *Căzăceasca* (*Sufixele...*, p. 69),

Scanned with OKEN Scanner

Călăngeasca (DJPR; p. 41), *Cătăneasca, Corăbeasca, Haiduceasca, Nuneasca, Iepureasca* (cf. *Sufixele*, p. 69), *Călugăreasca* (DJPR; 41), *Cioricăneasca* (DJPR, p. 46), *Corăbeasca* (JPM, p. 69), *Galaoneasca* (DTM, p. 201), *Mocăneasca* (*Sufixele...*, p. 69), unul dintre sufixele cele mai productive, desemnând jocurile populare, menţionat într-un document din 1728 (cf. *Sufixele...*, p. 68);

-esc: *Soldăţescul* (JPSM, p. 54), *Bărbătescu (Sufixele...*, p. 65; DTM, p. 59); *Feciorescul* (DTT, p. 27), sufix de origine latină (cf. *Sufixele...*, p. 424);

-ean: *Aoleanul* (JRN, p. 11), *Căluceanul, Muşcheanu* (DJPR, p. 129), *Ungureanul* (DJPR, p. 186);

-eanc(a): *Beştepeanca* (JPD, p. 50), *Brăileanca* (JRN, p. 63), *Basarabeanca* (JRN, p. 61), *Bârlădeanca* (DJPR, p. 25), *Bihoreanca* (JNN, p. 12), *Cladoveanca* (DJPR, p. 48), *Ostroveanca* (DJPR, p. 134) (=*-ean* + *-că*, cf. *Sufixele...*, p. 231);

-el: *Hărmăsărelu* (DJPR, p. 70), *Alunelul* (GB, p. 44), *Teleormănelul* (DJPR, p. 176), *Căzănelul* (DJPR, p. 42), *Alunelul* (SDP, p. 116);

-eţ: *Băltăreţul* (JRN, p. 60), *Palaneţul* (DJPR, p. 135);

-ic(a): *Ciupagica, Ciutulica* (JRN, p. 69), *Focşenica* (JPD, p. 611), *Floricica* (JNN, p. 12); *Măzărica* (PCV, p. 123; FCVD, p. 14), *Florica* (JPD, 60), *Frumuşica* (DJPR, p. 62), sufix de origine latină (cf. *Sufixele...*, p. 170);

-işor: *Nemţişorul* (DJPR, p. 132), *Cimbrişorul* (DJPR, p. 45), *Merişorul* (DJPR, p. 126), *Peştişorul* (GCD, p. 45), *Orzişorul* (DJPR, p. 134);

-it: *Tropotit*(a) (JNN, p. 12; AJRN, p. 4), *Chiuita* (DJPR, p. 44), *Învârtita* (DJPR, p. 111),

-iţ(a): *Alămâiţa* (JRN, p. 57), *Hulubiţa, Oiţa* (JNR, p. 272), *Periniţa* (JRN, p. 30);

-uţ(a): *Ardelencuţa* (DJPR, p. 16), *Băluţa* (DT, p. 59), *Boghecuţa* (DJPR, 26), *Ciupercuţa* (DJPR, p. 26), *Ovreicuţa* (DJPR; p. 134), *Cârlănuţa* (DJPR, p. 45), sufix de origine latină (cf. *Sufixele...*, p. 424) sufix de origine latină (cf. *Sufixele...*, p. 424);

-uş: *Chipăruşul* (DJPR, p. 44), *Căluşul* (JPTT, p. 21) sufix de origine slavă (cf. *Sufixele...*, p. 424);

-uleţ:*Brâuleţul* (JPTT, p. 45), *Drăculeţul* (DJPR, p. 45), *Murguleţu* (DJPR, p. 129), *Optuleţul* (DJPR, p. 124), *Pomuleţul* (DJPR, p. 141) sufix de origine slavă (cf. *Sufixele...*, p. 424) (=*-ulă* + *-eţ*, cf. *Sufixele*, p. 318);

-an (ca): *Hârlăoanca* (JNR, p. 89), sufix de origine slavă (cf. *Sufixele...*, p. 424);

-o(a)g(a): *Hodoroaga* (JRN, p. 21), *Papainoaga* (DJPR, p. 136);

-uşor /-uşo(a)r(a): *Gânguşorul* (DJPR, 45), *Brâuşorul* (JNR, 274; DLRM, 94; DJPR, 28), *Luncuşoara, Lunguşoara* (DJPR, p. 123) (*-uş* + *-or*, cf. *Sufixele*, p. 166);

-o(a)g(a): *Hodoroaga* (JRN, p. 21), *Papainoaga* (DJPR, p. 136).

Scanned with OKEN Scanner

III.4 Terminologia dansurilor ritualice

III.4.1 Terminologia specifică diferitelor ocazii de joc

„Poate fi ceva mai frumos ca graiul formelor omeneşti ridicate ca un talaz de sine stătător şi călătorind pe lumina undelor încovoiat, graţios, pitit, răsculat, oblic, tangent, spiral, cu toate aceste mişcări şi cu altele indefinite împreunate laolaltă ?"
T. Arghezi

Pentru a avea o imagine completă în domeniul coregrafiei este necesară o analiză a specificului fiecărei zone, urmărind mai multe aspecte şi anume: ocazii de joc, categorii tipologice, analiza repertoriului zonal, analize stilistice. Această analiză trebuie făcută doar printr-o trecere în revistă a fenomenului artistic, altfel se poate trece peste acesta, intrând în cel social folcloric. Dansurile se perfecţionează în cadrul festivităţilor şi sărbătorilor populare prin participarea unui număr mare de dansatori, chiar proveniţi din regiuni diferite.

Ocaziile de joc sunt diversificate în funcţie de anumite obiceiuri zonale sau tradiţii populare. Cele mai des întâlnite sunt:

-hora satului: obicei foarte des întâlnit în majoritatea zonelor ţării, organizat la sfârşit de săptămână, în general, diferit de la o zonă la alta, dar poate fi privit ca o unitate.

-târgurile: organizate fie săptămânal, într-o anumită zi din săptămână, fie organizate la date fixe din an, la care iau parte tineri şi bătrâni din mai multe sate sau zone învecinate, sau târguri la diferite sărbători religioase, ocazionate de sărbătoarea bisericii satului, numite şi hram sau iarmaroc.

-clăcile: ocazii de joc organizate în special toamna, după culesul porumbului, desfăşurându-se la anumite case ale oamenilor din sat, unde se strângeau tinerii, pentru munca în comun, urmate de cântece şi dansuri.

-ocazii legate de viaţa de familie sau de colectivitate, cum ar fi: *naşterea, cumătria, zile onomastice sau construirea unei case* (când se formează o clacă, cu prieteni sau vecini, când unul dintre ei îşi construieşte o casă, un beci, o fântână sau un gard. După ce toţi îl ajută pe proprietar, unde se mai fac şi glume sau se spun poveşti, la terminarea lucrului, se întinde o masă după care lucrătorii se pun pe joc şi cântec) şi *ocazii legate de moarte*, desigur, cele însoţite de joc sunt mult mai rare. Un exemplu este jocul special cu măşti numit *Chiperul*, practicat la priveghiul mortului, întâlnit în zona Vrancea. În zona Olteniei şi Banat se practică jocul organizat cu ocazia aşa numitului *Desjelit*, organizat la ridicarea doliului (la 10 zile, 40 săptămâni, 6 luni sau un an de la deces).

- *ocazii ciclice,* legate de calendar: mai ales cele de iarnă ce se desfăşoară

Scanned with OKEN Scanner

în perioada 25 decembrie-7 ianuarie, sunt cele mai frecvent întâlnite, numite diferit în zonele ţării: *Capra, Cerbul, Ursul, Căiuţii, Malanca, Urâţii, Irozii* din zona Moldovei, *Feciorii, Junii, Căluşarii*, din zona Ardealului.

a. *cele de primăvară*: sunt jocuri organizate de Lăsatul secului, la începutul Postului Mare, sărbătoarea *Sâmbra oilor* din zona Maramureş. *Junii,* din zona Braşov, *Lăzărelul,* din zona Munteniei şi Dobrogei, joc de fete.

b. *cele de vară şi toamnă*: sunt, în general, sărbători legate de strânsul recoltei, aşa sunt *Drăgaica* din zona Munteniei, *Cununa* din Ardeal, *Arieţul* din Oltenia şi Banat.

Deosebit de frecvente sunt clăcile organizate de flăcăii şi fetele de măritat din sate, unde se adună tineretul din tot satul sau chiar şi din cele învecinate, la o casă unde fetele îşi arată măiestria în muncile manuale, ţesut, cusut, tors, împletit, iar băieţii îşi aleg mireasa din fetele adunate aici, invitându-le la joc.

c. *cele de iarnă*: iarna erau organizate *şezătorile* (FCVD, p. 8), unde participau fetele care coseau sau torceau unde, ocazional, se dansa, deşi prioritare erau cântecele şi snoavele.

Plăcerea de a dansa este subliniată şi de multitudinea de termeni de dans diminutivali, şi care îi conferă românului o stare de bine, de voioşie, **termenii diminutivali** plecând de la nume de plante, de obiecte, de instrumente, animale, mişcări, până la nume de persoane şi categorii sociale. Sufixele cele mai productive sunt: ***–işor,-aş, -uţă, -iţă, -işor, -eţ, -ică, -el*** – *Alămâiţa* (în MOL; DJPR, p. 11), *Alunaşu* (AJRN, p. 7; DJPR, p. 12), *Alunel* (JRN, p. 58; DLRM, p. 12), *Aţicuţa* (DJPR, p. 18), *Băieţelul* (JRN, p. 61; DJPR, p. 20), *Băluţa* (în MUN; DLRM, p. 72; DT, p. 59), *Băsmăluţa* (JRN, p. 12, 61; DLRM, p. 69), *Bârlădelu* (DLRM, p. 83; DJPR, p. 25), *Boeraşul* (DJPR, p. 26), *Boghecuţa* (DJPR, p. 26), *Bolovăneţul* (deşi un termen care, prin rezonanţa lui, este unul dur, a beneficiat de o „îndulcire" dată de însăşi plăcerea jocului, prin utilizarea lui cu formă diminutivală; DJPR, p. 26), *Bolnăvioara* (JRN, p. 63), *Bombonica* (JRN, p. 63), *Brâuleţul* (JPM, p. 37, JPTT, p. 43; GB, p. 44), *Brâuşorul* (JNR, p. 274; DLRM, p. 94; DJPR, p. 28), *Bujorelul* (DJPR, p. 35; JRN, p. 65), *Căruşelul* (DJPR, p. 40), *Căluţul* (DJPR, p. 41), *Cimbrişorul* (DJPR, p. 45). Chiar şi dracul este amintit, la care se încercă de obicei evitare numelui de către cei din popor, prin diferite apelative: *Ucigă-l toacă, Ucigă-l crucea*, devine *Drăculeţul* (DJPR, 50). Apoi: *Firicelul* (DJPR, 60), *Fântânica* (DJPR, p. 61), *Floricelele, Floricica* (joc în MOL; JNR, p. 274; DJPR, p. 61), *Fluieraşul* (DJPR, p. 61), *Frumuşica* (DJPR, p. 62), *Hărmăsărelul* (DJPR, p. 70), *Hulubiţa* (DJPR, p. 72), *Încurcăţica* (DJPR, p. 111), *Măguraşul* (*măgură* „deal mare, izolat"; DJPR, p. 125), *Mărgioara* (DJPR, p. 125), *Mărăraşul* (de la mărar; DJPR, p. 125), *Măriorica* (DJPR, p. 125), *Mărunţelul, Mărunţica* (AJRN, p. 43; DJPR, p. 125), *Merişorul* (DJPR, p. 126), *Mioriţica* (DJPR, p. 126), *Mocănaşul, Mocăncuţa* (DJPR, 127), *Mureşălu* (DJPR, p. 128), *Murguleţu* (DEX*;

Scanned with OKEN Scanner

DJPR, p. 129), *Muscăluşul* (DJPR, p. 130), *Nănuţa, Năşicuţa* (DJPR, p. 130), *Negruţa* (DJPR, p. 131), *Nemţişorul* (DJPR, p. 132), *Nevăstiuca* (DJPR, p. 132), *Ofticuţa* (DJPR, p. 133), *Oiţa* (JNR, p. 272), *Opincuţa* (DJPR, p. 134), *Optuleţul* (DJPR, 134), *Orzişoru* (DJPR, p. 134), *Ovreicuţa* (DJPR, p. 134), *Pădureţul* (DJPR, p. 136), *Păhărelul* (DJPR, p. 136), *Păpuşica* (JPD, p. 469), *Părăluţa* (DJPR, p. 137), *Păsărica* (DJPR, p. 137), *Periniţa* (DTM, p. 374; JRN, p. 30; JNR, p. 274), *Peştişorul* (JRN, p. 31; AJRN, p. 44; DJPR, p. 139), *Piculeana* (DJPR, p. 139), *Pintenelul* (DJPR, p. 139), *Pomuleţul* (DJPR, p. 141), *Prundişorul* (DJPR, p. 143), *Puricelul* (DJPR, p. 143), *Ruguleţul, Rusculiţa, Săbiuţa* (DJPR, p. 152), *Sărăţica* (DJPR, p. 153), *Stâncuţa* (DJPR, p. 170), *Stânguliţa* (DJPR, p. 170), *Toculeţul* (DJPR, p. 177), *Trochiţa* (DJPR, p. 179), *Ursuleţul* (JNR, p. 274). Diminutivele se folosesc şi pentru a desemna dansuri pentru copii, cum e cazul dansurilor *Gângănelul, Lăzărelul* (DLRV, II B, p. 122; DJPR, p. 67), ultimul explicat ca joc de copii în cadrul săăbătorilor de primăvară. Rar avem augumentative, precum *Gurălău* (JRN, p. 21), *Hoineloi* (JRN, p. 21).

Acestora li se adaugă altele, de la cele mai banale evenimente până la cele mai grave. Nu doar evenimentele plăcute devin ocazii de a dansa, ci şi unele evenimente mai puţin plăcute îl inspiră pe român.

Pare ciudată şi apariţia unor astfel de dansuri cu denumire nu tocmai plăcută, dar care subliniază, încă o dată, că dansul stă mărturie atât pentru evenimente majore din viaţa omului, cât şi pentru cele minore, mai exact, recreează istoria, aşa cum este cazul termenului *Biru greu*[294], dus în Dobrogea, de către mocanii dintre munţi, din Râmnicu Sărat. Jocul a luat naştere în Epoca Fanarioţilor (anii 1711/1716 şi 1821), când ţăranii plăteau biruri grele, de unde şi strigătura din timpul jocului: *„Biru-i greu, muierea-i rea/ Vai de astă viaţa mea!"* (JPD, 629). E un dans satiric, la care „jucătorii se apleacă mult în faţă, parcă ar căuta ceva"[295], e un „dans simbolic"[296]. *Biru* sau *Biru-i greu* (este un dans „de protest contra asupritorilor", cf. DJPR, p. 24; JRN, p. 62; DLRM, p. 81), *Criza*, care a dispărut din 1914: se observă influenţa războiului asupra dansului (JRN, p. 71), *Griviţa*, jucat până la 1914, în amintirea luptelor de la Griviţa[297] (JPD, p. 644) din piesa *Curcanii* de V. Alecsandri (JRN, p. 85).

La fel, dansul *Haiducească* (DTM, p. 224) reflectă lupta poporului contra asupritorilor, căci haiducul vrea să restabilească cumpăna dreptăţii, după cum spune Al. Russo, de pe urma cărora s-au creat numeroase balade haiduceşti, grupate tematic în antiotomane şi antităţăreşti, dar şi contra asupritorilor

---

[294] Acest dans se joacă doar în Muntenia şi Oltenia, Al. Dobrescu, *op. cit.*, p. 15.

[295] Bruto Amante, *La Romania (ricordi di viaggio)*, 1888, p. 79-80, apud JNR, p. 18.

[296] Ulysse de Marsillac, *Guide du voyageur à Bucarest*, Bucarest, 1877, *Les danses roumaines:* p. 145-151, apud JNR, p. 16.

[297] Dansul se încadrează şi la termenii de dans din domeniul militar.

Scanned with OKEN Scanner

interni (Pintea Viteazul, Corbea, Toma Alimoş, Miu, Iancu Jianu, Bujor etc). Baladele haiduceşti au avut o perioadă de înflorire în secolele XVII-XIX. Dansul a luat naştere în mediul haiducesc. Primele notaţii despre dansul haiducesc le deţinem din secolul al XVI-lea[298]. Avem apoi dansul *Porodim*, inspirat de Războiul de Independenţă (DJPR, 141), *Hora Unirii* (JNR, p. 274; JNN, p. 13).

Hora lui Cloşca (JRN, p. 21) este o denumire mai mult decât suficientă pentru a scoate în evidenţă patriotismul ţăranului ardelean, după Marea Unire, lucru ce reiese şi din strigăturile:

Toţii românii din Cărpeniş
ţin cu toţii, zău, morţiş,
să joace o horă mare
c-azi e zi de sărbătoare;
Tot românul, mic şi mare
să-şi amintească fiecare
de Horia, Cloşca şi Crişan
şi cum urmaşii pe duşman
pân la Pesta i-au gonit
şi Neamul ni l-au întregit;
Ura! Ura! Ura!
Să trăiască
România să-nflorească
pe-al nostru scump ogor
sub drapelul tricolor!

Această horă era jucată, pe la 1920, în com. Cărpeniş, jud. Alba, acolo unde s-a născut Cloşca (Ion Oargă), în 1748.

În acelaşi spirit patriotic se juca, în acelaşi an, şi *Hora ţărilor surorilor* (JRN, p. 23), unde se striga:

Iar am dat mână cu mână
cei cu inima română
şi ne-am luptat cu vrăjmaşii
ca să ne liberăm fraţii! (JRN, p. 22-23)

Dar istoria nu este privită doar în legătură cu evenimentele actuale, ci şi cu cele de mult trecute, cum este cazul *Horei dacilor* (JRN, 25), jucată în Maramureş, de bătrâni care se ţin de umăr, dar în mâna dreaptă au o prăjină

[298] cf. Zeno Vancea (coord.), *Dicţionar de termeni muzicali*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984.

Scanned with OKEN Scanner

lungă de 3-4 metri, ascuţită la capătul de sus, ce imită lancea. Tot în spiritul patriotic apare şi *Hora România Mare* (JNN, p. 13).

La acestea se adaugă alte evenimente ce nu pot fi trecute cu vederea, cum ar fi cele din cadrul nunţii, înaintea Postului Mare, la zile de sărbătoare etc: *La închinatul paharelor* (DJPR, p. 120), *Lăzărelul*, jucat în Sâmbăta lui Lazăr (DJPR, 121), *Marţi dimineaţa* (DJPR, 125), *Ocolirea mesei* (DJPR, p. 133), *Rafinea*, dans pentru Lăsatul secului la Postul Mare; (CEL, p. 97; DJPR, p. 144, în DA, p. 344- *Refenea*), *Sântilia* sau *Hora Sântiliei* (DJPR, p. 169), *Sbornica* ce se juca în ziua de „Sbor", adică la hramul bisericii. (JPD, p. 663), *Trecerea podului* (DJPR, p. 177).

Rafinea (în DA, p. 344, *Refenea*) este un dans executat în noaptea de Lăsatul de sec de Paşte, în Bucovina şi Moldova, apelativul din care provenea fiind „un turcism balcanic de provenienţă persană" (CEL, p. 98) –pers. *Hifrené,* „comun", „unanim" > tc. *harifané*, pop. *arifané, refené* „cotă-parte, cotizaţie" (la o petrecere, la o consumaţie), în arom. *arifiné*, sârbocr. *reféna, revéna,* „cheltuială, plată în comun". Aşadar, „sumă de bani, reprezentând contribuţia cuiva, la o cheltuială făcută în comun, la o petrecere", „cotă parte", iar de aici, „petrecere în comun, chef". Explicaţia în sine demonstrează clar apartenenţa la dansurile mai noi.

Pentru fiecare eveniment se dansează o horă, fie că este vorba de un eveniment major din viaţa omului, fie un eveniment mai puţin important cum ar fi *Lăutul torturilor* (DJPR, p.122), spălatul de către femeile din Oaş, în timpul iernii, a firelor toarse din cânepă, eveniment încununat cu un dans cu acelaşi nume. Chiar şi momentele mai puţin relaxante din viaţa ţăranului, precum lucrul câmpului, beneficiază de dansuri specifice, mai ales că recolta este cea care le asigură existenţa, pentru aceştia constituind momente importante, deşi pentru cei din mediul urban sunt mai greu de înţeles.

Aşadar, *Grădinească* sau *Grădinăreasca* (JPD, p. 269) şi *Hora secerişului* (DJPR, p. 101) fac parte din jocurile în legătură cu agricultura, la fel ca şi jocul *Pătlăgica* din Dobrogea sau *Ardeiul* din Bujorul Zâmnicei, jocurile fiind în legătură cu semănatul, grădinăritul şi culesul recoltei.

La acestea se adaugă *Sâmbra oilor* (*sâmbrie* 'plată după tocmeală'; DJPR, p. 101), care se dansează după adunarea anuală a ciobanilor la stâne, când se măsoară mulsoarea, pentru a stabili cantitatea de lapte a oii pe o zi şi câtă brânză urmează să primească stăpânul oii şi *Jocul cu ghiocelul* (DJPR, p. 117), dansat în cea dintâi duminică după echinocţiul de primăvară, 21 martie, când fetele îşi pun ghioceii în piept, iar băieţii la ureche şi la pălărie.

Cultul pentru zeul viţei de vie şi-a păstrat forţa până astăzi, dar sub altă formă. Dansul de origine traco-dacă *Viţa de vie,* numit şi *Coarde de vie, Zdroboleanca, Poama,* se mai dansa chiar până prin anii 1969-1970 (CV, p. 36), fiind un dans foarte răspândit în Balcani, dar şi *Gordana* (JRN, p. 20).

Vinul trezeşte acele sentimente care, în zilele de muncă, dorm, el îi dau

Scanned with OKEN Scanner

curaj omului de a dansa cu toată efervescenţa. Vladimir Curbet observă că zonele unde se cultivă viţă de vie sunt mai bogate în tradiţii, obiceiuri şi dansuri, lucru care confirmă cele spuse anterior despre vitalitatea şi starea de bine pe care o capătă omul atunci când consumă licoarea bahică.

La culesul viei este specific un alt joc numit *Poama*. Descendentă de la traco-geţi, această serbare milenară, cu jocuri populare, a fost consacrată de timpuriu bucuriei şi roadei dobândite.[299] Astăzi, ea se întâlneşte de două ori pe an, primăvara, în luna martie, când se iese la curăţatul viei şi destupatul butoaielor de vin, iar a doua toamna, la culesul viei, în luna octombrie, când este tras vinul în butoi. *Gordana* (JRN 20) este dansată doar la culesul viei.

Armata, cu tot ce a însemnat ea, de la recrutare până la momentele crude ale războiului, a constituit un prilej pentru oameni de a inventa noi dansuri, de a juca, poate şi pentru a se refugia o clipă într-o altă realitate, construită artificial, dar şi pentru că orice influenţă externă se reflectă şi în folclor.

Astfel, avem **termeni de dans legaţi de viaţa militarilor**: *Agănău* (joc în MUN; de la *agi* „ofiţer", DLRM*,14; DER, p. 25), *Arcanul* (*arcan* „a lua pe cineva cu forţa în armată, cu arcanul"; DLRM*, p. 39, DA, p. 16; JNR, p. 273; DTM, p. 34), *Bărbunc* (DTM, p. 59; GB, p. 59, DLRM*, p. 74; DEX, p. 91; JNN, p. 12), *Călăraşu* (ostaş de cavalerie în Evul Mediu, în Ţara Românească şi Moldova; DEX, p. 148; DJPR, p. 41), *Cătana, Cătăneasca* (DJPR, p. 42), *Ceauşul* (*ceauş* „şef al unei cete de surugii, funcţionar inferior la curte", tc. *ça(v)uş* „sergent, ofiţer"; VDE, p. 210; DA, p. 57; DJPR, p. 43), *Dărobănţescu, Dorobănţeşte* (*dorobanţ* „soldat de infanterie, începând din secolul al XVII-lea"; DJPR, p. 58; GB, p. 35), *Grănicereasca,* jucat de grănicerii care veneau la horă, în Mamaia-Sat, joc încheiat cu trei bătăi la dreapta (JPD, p. 644; DJPR, p. 68), *Griviţa*, jucat, până la 1914, în amintirea luptelor de la Griviţa (JPD, p. 644), *Milităreşte* (DJPR, p. 126), *Nizamcu* (*nizam* „soldat turc în termen"; DJPR, p. 132), *Săbioara* (DJPR, 152), *Sârba ofiţerească* (sârbă transmisă prin intermediul armatei, cf. SDP, p. 116), *Soldatul, Soldăţeasca* (JPMB, p. 84, dans din registrul militar-regimenul 6; AJRN, p. 50), *Soldăţeşte* (DJPR, p. 170), *Soldăţescul* (JPSM, p. 54), *Şiragul* (primul sens în DEX, p. 1056 este „grup de soldaţi aşezaţi în linie de bătaie, unul după altul"; DJPR, p. 174).

Arcanul (DLRM, p. 39; DTM, p. 34; DER, p. 47) este un dans care îşi trage denumirea de la arcan, deoarece, pe timpuri, tinerii erau prinşi cu arcanul, pentru a fi luaţi în armată, moment în care se dansa acest dans, ca un mod de despărţire de cei dragi. Dansul a suferit unele modificări, la începutul secolului al XX-lea, când, pentru a participa la serbările expoziţiei jubiliare de la Viena, din 1908 (GB, p. 33), echipa de dansatori pregătise şi o formă scenică, construită numai pe mişcările de bază ale jocului. După întoarcerea

[299] Vladimir Curbet, *La gura unei peşteri de comori,* Editura Heperyon, Chişinău, 1994, p. 86.

Scanned with OKEN Scanner

dansatorilor în ţară, această formă a înlocuit-o pe cea veche, aşa că dansul vechi *Arcanul* a devenit un dans nou, iar numele său s-a rămas perpetuat.

În JPB (p.8), se consideră că dansul *Arcanul* ar reda de fapt sentimentul de revoltă a poporului contra ducerii cu forţa la oaste a feciorilor în timpul dominaţiei habsburgice. Explicaţia este confirmată de strigăturile jocului:

Foaie verde, foi de nuc,
Vine vremea să mă duc,
Să mă duc, să-mi plâng amarul,
La catane cu ***arcanul.*** (JPB, p. 368)

O dovadă a acestui fapt este că în dansul *Archeneaua*, un derivat al termenului *arcan*, cel care conduce acest joc are în mâna dreaptă o vergea împodobită cu panglici tricolore româneşti (JRN, p. 11), simbolizând arcanul cu care erau prinşi tineri pentru a fi duşi la armată. Cât de importante erau dansurile şi rolul fundamental al acestora în comunitate este subliniat şi de faptul că, pe vremuri, jocul se încheia cu o doină pe care toţi o ascultau în genunchi. (cf. DTM, p. 34)

Barbuncul (GB, p. 59, EDPR, p. 95; DJPR, p. 21; DTT, p. 334; DTM, p. 59; DFGM, p. 39) e un dans bărbătesc, numele provenind de la cuvântul german *Werbung,* care înseamnă, pe lângă *reclamă*, şi *recrutare*. După toate probabilităţile, acest nume s-a împământenit în timpul stăpânirii Imperiului Austro-Ungar, când se obişnuia ca recrutările în armată să fie însoţite de un ceremonial, în cadrul căruia tinerii diferitelor naţionalităţi (români, unguri, slovaci etc.) făceau demonstraţii cu jocurile specifice.

Bărbuncul (în Câmpia Transilvaniei, jucat de demult, în zonele grănicereşti din Bucovina şi Transilvania, prezent la înrolarea recruţilor, cum arată şi numele de *Werbung*, recrutare cu caracter predominant de virtuozitate (sărituri, pinteni, bătăi din palme). *„Ostentaţia militară fiind prezentă la tot pasul: bătăi pe carâmbii cizmelor, finalurile bruşte ca la comanda Drepţi!, care curmă dintr-o dată jocul, cât şi melodia”.* (EDPR, p. 95) E o formă a vechiului dans cu numele de *Werbung* (*Recrutare*), iniţiat către mijlocul secolului al XVIII-lea.

Constantin Costea este mai precis, spunând că, pentru ca tinerii să fie mai uşor atraşi în armată, se folosea sistemul de recrutare cu joc (JFA, p. 5, dar şi VDLR, I A, p. 469), fapt confirmat în DER (p. 79), unde aflăm de recrutarea prin organizare de baluri şi oferire de băuturi. De aceea, şi astăzi întâlnim în mod curent, în afară de Ardeal, denumirea de *Werbunc* la unele jocuri bărbăteşti, slovace şi maghiare, care sunt, însă, total diferenţiate de *Bărbuncul* românesc. Forma mai veche *vărbung*, anterioară celei cunoscute de noi, e atestată în documente ardelene, în 1794 (cf. VDLR, I A, p. 469).

În 1894, se pare că apare derivatul *Verbunc*, joc ţărănesc, care mai târziu

Scanned with OKEN Scanner

s-a păstrat doar cu sens figurat, în locuţiunea *joacă Bărbuncul*, care se zice celui ce *„lovindu-se, sare în sus de durere”*, iar *în verbunci* a devenit o locuţiune adverbială cu înţelesul de „în lumea largă” (propriu: în armată) (cf. VDLR, I A, p. 469).

Barbuncul e un dans a cărui practică este legată de *Feciorescul des* local: unde se dansează berbuncul, nu se dansează feciorescul şi invers. El abuzează de bătăi spectaculoase, pe carâmbii cizmelor, cu un mare efect scenic.

De-a lungul sau *Someşana* (EDPR, p. 94) nu este un dans cu denumire specifică, care să-l poată încadra aici. Este un dans din Câmpia Transilvaniei: plimbarea fastuoasă a acestui dans are ca model un dans de curte feudală şi este încetăţenit, probabil, prin ofiţerii regimentului grăniceresc din Năsăud, înfiinţat în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Jocul sulioţilor: deşi nu se cunoaşte terminologia termenului, poate fi încadrat tot aici, deoarece este un joc macedonean de război. Se spune că 40 de femei l-au jucat în Macedonia, pe vremea lui Ali Paşa,[300] şi apoi s-au aruncat în prăpastie (JPD, p. 650).

Şi *Sârba a opta*, la care numele nu ne spune originea, face parte tot din registrul militar, regimentul 8 (cf. JPMB, p. 87).

Soldăţescul (JPSM, p. 54): denumirea jocului pare a fi legată de momentul eliberării tinerilor din armată. În comuna Gropeni, prin 1966, în Moldova, exista obiceiul ca atunci când un tânăr venea în permisie sau era lăsat la vatră, să fie întâmpinat la prima horă cu acest joc.

Un avantaj al păstrării şi transmiterii dansurilor a contat şi în faptul că multe dintre ele au circulat prin şcoală, precum: *Alunelul* (SDP, p. 116), *Ardeleana* (DTM, p. 35), şi chiar prin armată: *Sârba ofiţerească*. (SDP, p. 116) prin saloanele inteligenţei locale: *Romanul* (SDP, p. 118) sau *Cadrilul* (DTM, p. 74; VDE*, p. 174; SDP, p. 118).

[300] Posibil Ali, paşa de Ianina, ucis din ordinul sultanului pentru revoltă, în 1822, simbol al despotismului oriental.

Scanned with OKEN Scanner

III.4.2 Terminologia obiceiurilor de primăvară

„Dansul este o exprimare verticală a unei dorinţe orizontale."
(George Bernard Shaw)

Ocupaţiile geto-dacilor fiind, prin excelenţă, agrare, ele au făcut ca aceştia să cinstească pământul, vegetaţia, apele, ploaia, cerul şi îndeosebi soarele, ca element dătător de viaţă, de prosperitate. S-au creat, aşadar, renumitele sărbători calendaristice, ocazie cu care îşi manifestau bucuria, dar şi cinstea pentru entităţile superioare, lucru care nu se putea face decât prin dans şi jocurile imitative. De la traci ne-au rămas moştenire multe dintre dansurile păgâne ritualice, dar şi cele legate de ciclul vieţii, dansul făcea iniţierea într-o nouă etapă existenţială.

Evenimentul anual al reînvierii naturii, când pământul începe să fie arat, când oile sunt date la ciobani, tocmiţi pentru perioada de vară, se face printr-un ceremonial ritualic din ajunul sărbătorii Sfântului Gheorghe, când se obişnuia să se facă un foc ritualic: *„se freacă două lemne uscate, unul de altul, atâta, până ce, înfierbântându-se, se aprind şi încep a arde... Aprind apoi cu el grămada de lemne, pe care au strâns-o puţin înainte de aceasta; iar când lemnele au început a arde cumsecade şi para focului a se înălţa, atunci* ***încep şi ei a se juca*** *împrejurul focului şi a sări peste dânsul...* ***săturându-se de jucat şi de sărit****, aşteaptă până ce focul începe a se stinge, iar după aceea, luând fiecare puţin jeratic şi câte un tăciune, se întorc acasă şi afumă vitele, mai ales mieluşeii, cu tăciunii din focul viu... Fac un foc mare, prin fumul căruia petrec toate oile... spre a fi ferite în cursul verii de orice primejdie... ".*[301]

Obiceiul acesta există şi la bulgari. Unii dansează jocul focului, cu picioarele goale pe jăratec. Ritualul de a dansa desculţ pe jăratic îl au şi mexicanii, şi peruanii (cf. CV, p. 59). Se întâlneşte şi în ţările din Africa, răspândit şi la cehi şi polonezi, deşi I. A. Candrea considera că acest dans, cu sărirea peste focul viu şi trecerea vitelor prin mijlocul lui, s-a păstrat doar la români.[302] Totuşi, se pot observa reminiscenţele unui cult arhaic păgân. El s-a păstrat din tradiţia romană păgână, numită *palilia*, de la numele zeiţei Pales, ocrotitoarea turmelor.

Obiceiul focului, joc răspândit în cadrul sărbătorile de primăvară, în Moldova şi Bucovina, este menţionat şi în scrierile lui Homer, în cultul lui Dionisos, la traco-greci, dar şi la romani, la sărbătoarea *Ficul ruminalis*. Dansul era foarte iubit de cretani. Homer scria:

---

[301] Simeon Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, vol. III: *Cincizecimea*, Bucureşti, 1901, p. 226-228, apud Elena Laura Bolotă, *Terminologia creştină de origine latină din limba română (văzută în strânsă legătură cu realităţile istorice)*, Editura Pim, Iaşi, 2009, p. 105.
[302] I. A. Candrea, *Iarba fiarelor. Studiu de folclor*, Cultura Naţională, Bucureşti, 1928.

Scanned with OKEN Scanner

Cretanele în jurul
Focului de pe altare,
Se roteau cântând imnuri.
Graţioase călcau
Cu gingaşe picioare
Iarba verde a câmpului. (CV, p. 58)

Jocul focului simbolizează învierea naturii, dragostea de pace, viaţa fericită, motiv pentru care oamenii de la sate, înainte de a scoate vitele la păscut, din vechime chiar, afumau grajdul, casa, pentru a le păzi în tot anul (cf. CV, p. 58, 59).

Cucii este un alt obicei cu valenţe purificatoare, practicat în perioada sărbătorilor de primăvară, în Muntenia şi Dobrogea. În secolul al XII-lea apar menţiuni asupra unor nume de persoane şi locuri în care intră termenii de *cuc* şi *kuker*. Tot în această perioadă se întâlneşte, în limba maghiară, noţiunea de *kuka*, care înseamnă totodată *mut* şi *prost*, un împrumut sau un decalc lingvistic al numelui de *cuc*, denumire dată unui personaj caraghios, în jocul cucilor (cf. ITR, p. 78). Vine din lat. *cuccus* < *cuculus* 'cuc', este o formaţie onomatopeică, existând în multe alte limbi; cf. ngr. *Κούκκος*, alb. *Qyqe*, tc. *Kuku*, bg. *Kuk*, eng. *Cuckoo* etc. În albaneză, există şi forma *qyq* cu sensul de 'singur, persoană singură' (VDE, p. 284).

Menţiuni mai precise apar în secolul al XVII-lea (1682-1686), într-un pasaj din *Vieţile svinţilor*, scrise de mitropolitul Dosoftei, unde se observă asemănarea jocului *cucilor* cu o mascaradă grecească păgână, care avea loc la sărbătoarea *katagoghionului*: *„putând a mâna idolii şi podobiţii cu un fel de obrăzare, ghiduşeşte, cântând, descântând dintr-însele, alerga tâlhăreşte de ţânea calea a bărbaţi şi a femei savăi, cum fac la noi* ***cucii***[303]*”*. Ion Ghinoiu consideră, însă, că obiceiul este atestat abia pe la sfârşitul secolului al XIX-lea, fiind întâlnit şi astăzi (Brăneşti, jud. Ilfov, Independenţa, jud. Călăraşi).[304]

S-au emis mai multe ipoteze privind originea jocului. Unii folclorişti precum M. Vulpescu[305] pledează pentru originea tracă a jocului, acesta invocând un argument de ordin geografic, căci zona dunăreană, unde se mai joacă *cucii,* a fost partea extrem nordică a Traciei antice. Ideea a fost susţinută şi de folcloriştii străini M. Arnaudov şi J. G. Frazer, considerând jocul un carnaval orgiastic trac. După această ipoteză, există două variante ale jocului trac, una nord-dunăreană, *jocul cucilor*, şi alta sud-dunăreană, *jocul kukkerilor*, între care au existat influenţe şi contaminări reciproce, datorate mişcărilor de populaţii carpato-balcanice.

---

[303] Dosoftei, *Viaţa şi petrecerea svinţilor*, vol. II, Iaşi, 1682-1686, ex. B, p. 273, apud ITR, p. 79.
[304] Ion Ghinoiu, *Mică enciclopedie de tradiţii româneşti*, Editura Agora, Bucureşti, 2008, p. 94.
[305] M. Vulpescu, *Les costumes roumaines periodiques,* Paris, 1927, p. 137-143, apud ITR, p. 79.

Scanned with OKEN Scanner

O altă ipoteză a originii sale ar fi cea grecească, pentru care militează C. Falcone[306] care consideră că jocul kukkerilor, şi, prin aceasta, a jocului cucilor, ca având la origine *jocul kuklei* (sau al omului travestit), specific grecilor din Tracia.

Există şi o ipoteză despre originea slavă a jocului, într-un sinopsis kievean, care leagă jocul cucilor şi al călucenilor de cultul lui Cupalo, zeul bucuriei la slavii răsăriteni. Şi în secolul al XVIII-lea (1757), jocul cucilor este prezentat ca fiind asemănător jocului călucenilor, vorbindu-se despre legătura jocului cu zeul Cupal: *„care se numesc şi cu numele aproape de numele Cupal, adecă* ***cuci*** *sau călucenі"* (ITR, p. 79). Obiceiul are la bază un text literar popular, în care se prezintă o căsătorie simbolică, între un cioban şi o ciobăniţă sau între un plugar şi o plugăriţă. După căsătorie, din diferite motive (invidie, ceartă etc.), soţul este ucis şi moare, dar, după un prohod făcut de către un preot în bătaie de joc, sceneta se încheie cu învierea ciobanului, totul finalizându-se cu o bucurie generală. Întreaga acţiune este structurată pe principiul germinaţiei, fecundităţii, fertilităţii, ca şi la celelalte scenete de iarnă, în care este nevoie de o moarte generatoare de viaţă.

Lazărul (art.) *Lăzărelul, Lazărea, Lăzăreaua, Lăzăriţa*, toate aceste nume definesc un dans ritual, în cinstea lui Dionysos, executat ulterior de copii în Sâmbăta lui Lazăr sau Sâmbăta Floriilor (mai ales, în Dobrogea şi sudul Munteniei). Este un ceremonial complex, al cetei feminine, structurat după modelul colindelor şi dedicat unui străvechi zeu al vegetaţiei, numit, sub influenţa creştinismului: Lazăr sau Sâmbăta Floriilor. Se observă apropierea de numele biblic Lazăr, ajuns în română pe cale livrescă (bisericească), mai ales prin sl. *Lazarĭ* (< gr. Λάζάρός, o prescurtare de la *Ελε* άζαρός < ebr. El-*âzár* 'Dumnezeu ajută').[307] Termenul trebuie pus în legătură cu bg. dial. *Lazarica* 'cântec pe care-l cântă cei care merg cu Lăzărelul'; jocul lor < *Lazar*; În dicţionarele româneşti, ce menţionează cuvântul, a fost explicat mereu ca un derivat de la numele biblic *Lazăr*. *Lăzărelul* este răspândit mai ales în zona de sud a Moldovei, fiind o reminiscenţă a îndepărtatului cult al soarelui şi al câmpului înverzit. E răspândit încă de la vechii romani, sub numele de *Ludi florales* (CV, p. 57), care avea aceeaşi semnificaţie de preaslăvirea şi bucuria reînvierii naturii. Acesta, sub influenţa creştinismului, a început să fie practicat în ajunul Floriilor.

Obiceiul este practicat în Peninsula Balcanică, mai cu seamă de către ţigăncile turcoaice. Cele din Bitolia cântă, în limba ţigănească, în română, turcă, bulgară, pe la creştini, ţiganii împrumutându-l de la poparele creştine din Peninsula Balcanică. Ele se numesc *Lazarchii, Lazareti* şi *Lazarini*[308].

---

[306] C. Falcone, *Aspetti del folklore bulgaro*, Roma, 1939, p. 103-127, apud ITR, p. 79.
[307] Ion Ghinoiu, *Obiceiuri populare de peste an. Dicţionar*, Bucureşti, 1997, p. 105-106, apud CEL, p. 77.
[308] Simion Fl. Marian, *op. cit.*, p. 178.

Scanned with OKEN Scanner

Obiceiul apare şi printre bulgarii, grecii şi aromânii din Macedonia şi Tesalia. Este o întruchipare folclorică a eroului vegetaţional transformat în urma morţii violente. În ceata alcătuită numai de fete, una este gătită în mireasă, de aici şi denumirea obiceiului: *a umbla cu Lăzărica* sau *a umbla cu mireasa*[309].

Cortegiul fetelor intră pe la casele oamenilor, cântând moartea lui Lazăr, conform unei legende care spune că Lazăr plecase în pădure cu oile, să le taie frunze, dar îşi taie craca de sub picioare şi moare, prilej pentru a fi bocit şi pentru a fi gătit ca un erou vegetaţional. O altă legendă spune că Lazăr s-ar fi străpuns cu fusul pe care mama sa îl scăpase din mână[310]. Din acest moment putem vorbi de însuşirile germinative ale lui Lazăr cel mort. Acesta devine echivalentul plantei, al seminţei, care trebuie să putrezească în pământ, pentru a da naştere alteia noi. Moartea ritualică e prezentată ca o logodnă a celui care a înviat, şi odată cu el, întreaga natură.

Toate acestea indică originea obiceiului în una din formele tracice ale cinstirii lui Dionysos, care avea loc la începutul primăverii, strâns înrudite cu cele din Antichitatea greacă, despre Adonis şi Afrodita, Attis la frigieni, Osiris la egipteni etc.

Leuca este un joc executat în noaptea dintre sâmbăta şi duminica Paştelui, în cimitir, în jurul focului aprins cu crucile putrezite sau stricate, care aminteşte de jocurile de priveghi de la moartea oamenilor (Hunedoara)[311]. De asemenea, este „petrecere luni după nuntă, când se leagă mireasa" (Comana, Giurgiu), ambele neînregistate în dicţionarul limbii române. Această ultimă semnificaţie pare că ar deriva din cea iniţială, eventual sub influenţa germ. *Leich* (masc.) 'melodie, dans', *Leiche* (fem.), 'cadavru', 'înmormântare'. Derivat *leucaş* 'încovoiat, răsucit' (DER, p. 466).

Înregistrat în *Lexiconul de la Buda* (352), cu echivalentele magh. *Löcs*, germ. *Leichte*, cuvântul *leucă*, 'lemn încovoiat care uneşte capul osiei de partea de sus a căruţei', a fost explicat prin magh. *Löcs idem* (germ. *Leichse* = *Leuchse idem*)[312] sau numai apropiat de bg., slovac, ucr. *Lievč, lievča*, cr. *Levča*, srb. *Lijevča*, germ. *Leuchse*[313] Dacă despre termenul sârbo-croat *lievča* se spune că ar proveni din magh. *Löcs*, sârbocroatul dialectal *levča*, bulg. dial. *Levka, leuka* (ultimul, din Banat) au fost explicate prin rom. *Leucă, liocă*, provenite din germ. *Leuchse*. Cea mai bună soluţie pare a fi aceea a originii germane dialectale (prin maghiară), considerând forma *leucă* drept un singular construit după pluralul *leuci, leoci*, în condiţiile în care etimologicul *leoci* (sing.) (< magh. *Löcs)* a putut fi interpretat în română ca o formă de plural.

---

[309] cf. *Folclorul*, p. 403; Simion Fl. Marian, *op. cit.*, II, p. 173.
[310] vezi Simion Fl. Marian, *op. cit.*, II, p. 176, 178; *Folclorul*, p. 404.
[311] *Ibidem*, p. 108, apud CEL p. 78.
[312] August Scriban, *Dicţionarul limbii româneşti (etimologii, înţelesuri, exemple, citaţiuni, arhaisme, neologisme, provincialisme*, Iaşi, 1939, p. 742; cf. şi CEL p. 78.
[313] Lazăr Şăineanu, *Dicţionar universal al limbii române*, Craiova, 1922, p. 360.

Scanned with OKEN Scanner

În DTM (p. 282), aflăm despre un obicei de primăvară, din Banat şi Transilvania, numit *Mătcălău*, care constă în legarea prieteniei, mai ales între fete, după care îşi spun 'matcă', 'soră (surată)', 'văruică', ataşament care se păstrează până la sfârşitul vieţii. Ritualul este însoţit, bineînţeles, de joc şi cântece specifice.

Paparudele (DTM, p. 364), cu formele *Păpălugă* (Moldova), *Peperuie* (Banat), *Păpărugă, Papalugără* (Transilvania), *Băbăludă, Băbăruţă* (Transilvania şi Banat), *Mătăhulă, Burduhoasă* (Transilvania Centrală), *Peperuie* (Banat) apoi *Dodoloaie, Dodoliţă* (Banat şi Crişana), iar prin Moldova nordică *Malancă* (prin contaminare cu *Capra* practicată de Anul nou) (cf. *Folclorul*, p. 395), dar şi formele *păpăruţă, Mămăruţă, Dodolă, Dodoloaie*, este un obicei de primăvară al semănatului, reluând factura arhaică, magică pentru invocarea ploii. G. Dem. Teodorescu îi atribuie o origine tracică, pornind de la răspândirea la toate popoarele balcanice, iar J. G. Frazer[314] identifică acest obicei şi în India. Este un străvechi obicei agrar, ce are menirea de a invoca forţele naturii, pentru a porni ploaia şi a da rod bogat grânelor, ce apare şi astăzi la greci sub numele de *paparudis*, la albanezi *papabudis* şi la sârbi *dodola,* în prov. *papalauda* 'sperietoare', cat. *Babarola*, cu sensul 'sprietoare de păsări' (VDE, p. 610). Obiceiul s-a păstrat la bulgari, huţuli, slovaci, cehi, polonezi, ucraineni, beloruşi, armeni, indieni ş.a. În Antichitate, era răspândit la cretani, egipteni, fenicieni, babilonieni, indieni, iliri, traci, geto-daci şi romani.

Apare menţionat, în *Descrierea Moldovei,* cu rol de magie a slobozirii ploii. După ce *paparudele* (grupuri de copii, fete mari sau tinere neveste) pornesc prin sat, babele au obiceiul să le toarne apă rece pe cap şi cântecul lor sună cam aşa: *„**Papălugă**! Suie-te la cer, deschide-Ì porţile, trimite de acolo ploaia aia, ca să crească bine secara, grâul, meiul şi altele”.*

Diferenţele dintre termeni se observă şi în textele dialectale, din perioada 1931-1937, unde avem forme precum: *Paparugă* (cf. TD, p. 16, în Orşova, jud. Severin, într-un text dialectal din 1937), *Păpărugă (op. cit.,* p. 41; în Pecica, jud. Arad, într-un text dialectal din 1931), dar şi într-un text dialectal din 1930 (*op. cit.,* p.47; în jud. Timiş), *Păpăruda(e)* (în Urziceni, Ialomiţa, în 1933; *op. cit.,* p. 235; în zona Muscelului, *op. cit.,* p. 254; Mehedinţi, *op. cit.,* p. 281, anul 1933), *Paparúda(e)* (cf. TD, p. 248, în anul 1935, Ştefăneşti, Băneasa, jud. Ilfov; jud. Vâlcea, p. 266, în anul 1936; în Negreni, jud. Olt, în 1936, p. 258; în Gorj, p. 274, în anul 1933; jud. Dolj, în anul 1936, p. 288; tot în Dolj, în anul 1933, p. 292), *Păpăruda* (*op. cit.,* p. 243, Slănic, jud. Buzău, în 1937; *op. cit.,* p. 229, în anul 1935, jud. Tulcea), *Paparúdă* (*idem*, p.67, Ichiu, jud. Alba, în 1932; Zimnicea, jud. Teleorman, *op. cit.,* p. 302; jud. Constanţa, *op. cit.,* p. 315), *Paparuţa* (*idem*, p.70; jud. Hunedoara,), dar şi forma

[314] cf. Negry, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Paparuie (*op. cit.*, p. 21, din Caransebeş, jud. Severin, într-un text dialectal din 1932), sau chiar *Păpăluhâ* (*op. cit.*, p. 189, în zona Orheiului, în 1936).

Se crede că *Paparuda* sau *Papaluga* prezintă o divinitate idolică, protectoare a grânelor şi câmpiilor, o *veche divinitate locală în mitologia românească, probabil preromână, redusă cu timpul la o schemă de ritual*[315]. Această datină pare că ar fi una indo-europeană, atât prin numele compus, cât şi prin ritual. Prima parte a numelui, *papa-*, ar putea să derive dintr-o rădăcină comună indo-europeană, din care derivă termenul grec πάππος 'strămoş, moş mitic', care uneori e interpretat ca divinitate tutelară, ca şi termenul latin *pappus* 'moşneag, bătrân'. În ceea ce priveşte parte a doua a termenului compus, *-rudă*, termenul e slav, deci tot de origine indo-europeană, cea ce înseamnă că termenul compus *paparudă* este o tautologie, o repetare în alţi termeni, a aceloraşi idei de rudenie.[316] Pare a fi „denumirea cea mai răspândită a ritului magic de provocare a ploii, practicat pe timp de secetă".[317]

Numele acestui rit magic este atestat în întreg spaţiul geografic în care arheologii au scos la iveală urmele civilizaţiei trace, fiind, de asemenea, vorba de o zeiţă a ploii, invocată în general de femei, pentru a dezlega ploile, în ziua ce-i poartă numele, pare a se identifica cu zeul indian Rudra[318].

Răspândit sub diferite variante pe întreg teritoriul ţării, termenul a fost explicat în mod diferit în dicţionarele limbii române: prin bg. *Peperuda* (*peperuga* 'fluture') (VDE, p. 610; DEX, p. 746), ngr. (dial.) *peperuda* (DLRM, 1958, p. 582) apropiat de cr. *perporuša*, srb. *prporuša* (< *pèrpa, pèrpor, prpa, prpor*)[319], de srb. ~ngr. *pirpiruna*; bg. *perperúda (peperuga) paparuda,* 'insectă cu aripi mari şi pestriţe', *pepeluga* 'cenuşăreasă'[320], srb.~, ngr. πεπερούνα, bg. *peperuda* sau chiar de prov. *papalaudo, paparaugno, babarauno,* 'fantomă, gogoriţă'[321], considerat o creaţie expresivă din *papă,* în dicţionarul lui Ciorănescu (DER, p. 576).

De un real ajutor în soluţionarea acestei probleme poate fi situaţia din aromână, unde *pipirună* ('pipiriţă, păpărună') are sensul de 'fluture', iar *paparudă* 'mac'. În daco-română, *peperudă* ('pipirudă'). *Peperugă* ('pipirugă') se poate explica fără probleme din bg. *peperúda* (peperúga), specie de fluture. *Paparudă,* însă, împreună cu formele *Păpărudă, Paparugă, Păpărugă* etc.,

---

[315] Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală,* Bucureşti, 1983, p. 540, apud CEL, p. 90.
[316] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română,* Bucureşti, 1985, p. 419, apud CEL, p. 90.
[317] Ivan Evseev, *Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească,* Timişoara, 1997, p. 342-343, apud CEL, p. 90.
[318] Ion Ghinoiu, *Obiceiuri populare de peste an. Dicţionar,* Bucureşti, 1997, p. 146-147, apud CEL, p. 90.
[319] A. de Cihac, *Dictionnaire d'étymologie daco-romane,* II. *Eléments slaves, magyars, turcs, grecs moderne et albanais,* Francfort S/M- Bucureşti, 1879, p. 251, apud CEL, p. 90.
[320] I. Raevskji, M. Gabinkij, *Scurt dicţionar al limbii moldoveneşti,* Chişinău, 1978, p. 302, apud CEL, p. 90.
[321] Lazăr Şăineanu, *Dicţionar universal al limbii române,* Craiova, 1922, p. 456-457.

Scanned with OKEN Scanner

au putut rezulta în urma contaminării între *peperudă* (peperugă) şi *paparună* ('mac') (< ngr. Παπαρούνα) (CEL, p. 91).

Sărbătoarea Rusaliilor (a căluşarilor) încheie ciclul sărbătorile de primăvară, când căluşarii porneau pe la casele oamenilor, pentru a le aduce bucurie, timp de nouă zile. Este sărbătorită la mai toate popoarele europene, fiind cunoscută pentru dansul şi muzica ei, datată documentar în veacul al XI-lea, când călugărul Nestor din Kiev o aminteşte în cronica sa, când îi menţionă pe *cântăreşti şi saltinbanci* (CV, p. 61).

Cele mai vechi menţiuni despre *sărbătoarea Rosaliei* datează din timpul împăratului roman Domiţian, iar cele mai târzii, provin din Asia Mică, de la Pergamon, din timpul lui Hadrian (anul 138 d. Hr.) (cf. CV, p. 61).

Arta tracică, ca ramură a culturii indo-europene, cuprinde şi elemente specifice culturii asiatice. Legătura cu cultura asiatică se făcea prin triburile cimeriene şi scito-iraniene (cf. CV, p. 15) care, se pare, erau înrudite etnic şi lingvistic cu traco-geto-dacii.

Şi în veacul al XIII-lea, episcopul de Ohrida, Demetriu Cramatianos menţionează (CV, p. 61; ITR, p. 67) sărbătoarea Rusaliilor: mărturisirea unui omor, făptuit de baciul unei stâne din sudul Macedoniei, dă prilejul descrierii jocului păgânesc *Rusalii*: *„Se adună cei mai tineri şi cutreieră satele din ţinut cu nişte recitări şi **dansuri şi sărituri agitate** şi cu obscenităţi de teatru, cer în folosul lor daruri de la localnici"*. Aceasta este considerată cea mai veche relatare cu privire la jocurile ţărăneşti cu măşti.

Cercetătorul Cristian Ghenia afirmă: *„Cea mai importantă perioadă a himnozilor (cântăreţi şi **dansatori** de ode) era **Rosalia** sau cum i se mai spune, Rosaria, care avea loc în zilele de 24/26 mai, numită şi sărbătoarea trandafirilor"*.[322]

Aşadar, Sărbătoarea Rusaliilor îşi are originea în *Rosaliae* (lat. *rosalia*, derivat din *rosa* > *rusai*; forma *Rusalii* este datorată intermediului slav, căci slavii au preluat cuvântul de origine latină), sărbătoare păgână, cu specific funerar, o sărbătoare de origine italo-tracă, a trandafirilor. Sărbătoarea Rosaliei a devenit la noi sărbătoarea Rusaliilor. Ea avea loc în Tracia şi Frigia. Preluarea în religia creştină a unor ritualuri păgâne a dat naştere sărbătorilor de primăvară, printre care se numără şi dansul *căluşarilor*, dar şi sărbătorilor de iarnă. Era serbată timp de 9 zile (la fel ca şi numărul căluşarilor), exact în perioada înfloririi trandafirilor. Rusaliile erau zeiţe, 9 la număr; erau considerate zeiţe neîntrecute în arta dansului, a cântecului şi a frumuseţii. Puterea lor (serbarea) ţinea nouă zile, începând cu Duminica Floriilor Duminica Mare. Această sărbătoare se desfăşura în zilele înfloririi trandafirilor, în mai-iunie, când vegetaţia exuberantă atinge culmea dezvoltării, în pragul zilelor calde ale verii. De la acest cult, al rozelor, a

[322] Cristian Ghenia, *Din trecutul culturii muzicale româneşti*, p. 28-29.

Scanned with OKEN Scanner

primit şi sărbătoarea denumirea de *Rosalia*.

Căluşul, în forma sa originală, era un dans cu arme, al cărui scop era alungarea demonilor păgubitori ai sănătăţii. Între zâne şi călușari s-a produs o interesantă apropiere imaginară în spaţiul românesc.

III.4.3 Terminologia obiceiurilor de vară şi toamnă

„Dansul este un poem în care fiecare mişcare este un cuvânt".
(Mata Hari)

Cele mai multe dintre sărbători sunt legate, în genere, de muncile agricole, strânsul recoltei, seceriş, storsul vinului, momente ce nu pot trece neobservate pentru ţăranul român, de aceea există o serie de dansuri care însoţesc aceste evenimente lucrative.

Caloianul are, după părerea specialiştilor, o origine păgână. Dansul *Caloianul* era executat de plugari în timp de secetă; a fost preluat ulterior de creştini, având acelaşi rol de a invoca ploaia. Este foarte răspândit la cehi, slovaci, bulgari, ucraineni şi la alte popoare slave. Caloianul era o păpuşă, pe care copiii o făceau din lut sau cârpe, şi o aşezau într-un sicriu, îngropând-o pe câmp, pe malul unui râu, lângă o fântână sau izvor, la sfârşitul pelerinajului prin sat, timp în care participanţii se roagă la Dumnezeu să dea ploaie. Reprezintă o rămăşiţă din cultul zeului vegetaţiei, sortit morţii rituale şi învierii, foarte probabil reprezentând un ecou folcloric al cultului dionisiac (cf. *Folclorul*, p. 402).

Un cântec al invocării ploii de caloian, înregistrat în 1944, subliniază tocmai acest rol al invocării ploii:

Caloene-Ene,
Vino de ne cerne
Şi te lasă tot mereu
Să dea drumul cerului
Ca să curgă ploile,
Ploile cu gârlele.

Acesta este şi un dans, dar şi o păpuşă/un idol de lut, pe care ţăranii o îngroapă în joia de după Paşti, pentru a aduce ploaia. < sl. *Kaljenŭ* 'de argilă' (VDE, p. 177; DER, p. 139), datorită materiei prime. Figurina antropomorfică este confecţionată din lut (CEL, p. 39), cârpe, paie sau crenguţe de lemn, îmbrăcată cu hăinuţă, are menirea de a invoca divinitatea să aducă ploaia. Legătura dintre denumirea obiceiului şi materialul din care este făcută păpuşa 'de lut' este confirmată şi în VDLR (I B, p. 53).

Scanned with OKEN Scanner

Dansul mai este numit: *Caloia, Scaloian, Gherman, Ene, Uduloi, Murmuliţă de ploiţă*[323]; este practicat la trei săptămâni după Paşti, în ziua de marţi sau de joi, pe un întins areal al ţării noastre (Moldova, Muntenia şi Dobrogea) şi la unele popoare sud-dunărene (la bulgari, sârbi, greci şi albanezi). Datina se exprimă şi prin cântec, care sărbătorea, la origine, mitul zeului naturii (simbol al vegetaţiei care moare şi învie). Pentru a elimina zeul păgân, clericii l-au înlocuit cu Ioan Botezătorul, fixându-i ziua în jurul solistiţiului de vară (24 iunie). Obiceiul are o terminologie populară bogată (fiind numită şi *Scalaion*) şi este cunoscut doar în sudul ţării.

După vechea tradiţie, respinsă de filologia romanică, dansul pare legat de numele lui Ioan Callaionnes (cf CSLR; DTM, p. 74), din gr. *Kolos* 'frumos' şi *Iani* 'Ioan', ţar al româno-bulgarilor, la începutul secolului al XIII-lea. Vinereanu, în lucrarea sa, nu împărtăşeşte această părere. Nu pare probabilă nici legătura pe care o propune Giuglea cu alb. *Llohë* 'ploaie'.

Drăgaica (DEX, 319; DTM, p. 149) este un termen explicat cel mai adesea prin bulg. *Dragajka* (DEX, p. 319) (sl. *dragŭ; DER, p.* 300). S-a încercat explicarea prin derivare pe teren românesc, din *drag(ă)*[324]. Fără etimologie sau cu etimologie necunoscută îl aflăm la Alexandru Ciorănescu. Aşadar, este un împrumut sud slav *drăgaică,* în forma preexistentă, sub denumirea moştenită din latină, *Sânziene* (pl.).

Sărbătoarea este legată de cultivarea pământului. Stabilită aproape de solstiţiu de primăvară, a înlocuit unele sărbători păgâne cu caracter agricol sau naturist. Aşadar, chiar dacă sărbătoarea are semnificaţie creştină – naşterea sfântului Ioan Botezătorul –, ca sărbătoare a Sânzienelor, ea este păgână, foarte veche, rămasă de la traco-daci (cf. CV, p. 36), la fel ca şi *paparuda, Caloianul,* destul de bine păstrată.

În sudul ţării, în dimineaţa de 24 iunie, cete de fete tinere, îmbrăcate în costume tradiţionale, bat din poartă în poartă şi joacă în curţi tradiţionalul dans al Drăgăicilor. Într-o ceată de drăgăici sunt 9 fete, fiecare având rolul ei ('mireasa', 'drăganul'). Dansul e un adevărat ritual. Începe cu un jurământ al drăgăicilor, cu împletirea unor cununi din floarea de sânziene şi spice de grâu. Cununa este agăţată în vârful unui steag, unde se prind şi alte obiecte: mărgele de la fetele care-şi doresc să se mărite, căciuliţe de la copiii mici („ca să fie sănătoşi, să nu fie plângăcioşi"), dar şi un căţel de usturoi, despre care se spune că îndepărtează duhurile rele.

Vorbind despre aceste ritualuri vechi, Constantin Stamati[325] constată că *Paparuda, Caloianul* şi *Drăgaica* sunt de proveniență dacică şi termenii

---

[323] Zeno Vancea (coord.), *Dicţionar de termeni muzicali*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984.

[324] A. de Cihac, *Dictionnaire d'étymologie daco-romane*, II. *Eléments slaves, magyars, turcs, grecs moderne et albanais*, Francfort S/M-Bucureşti, 1879, apud CEL, p. 56.

[325] C. Stamati, *Opere alese,* Chişinău, 1959, p. 160-161, apud CV, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

corespunzători lipsesc din limbile populare europene şi asiatice. Dimitrie Cantemir[326] stabileşte o legătură între ritualul *Drăgaicei,* ca festivitate de fructificare a holdelor, de vechime străromânească, şi cultul zeiţei Ceres-Demeter.

Drăgaica reprezintă şi numele unei plante cu flori galbene (JPD, p. 227), frumos mirositoare, numită *sânziană*, din care se împletesc cununi, care protejează împotriva larvelor (DER, 300). Ea dă numele sărbătorii din ziua de 24 iunie, când fetele, împodobite cu flori şi spice de grâu, ies la câmp şi joacă acest dans popular, cântând şi strigând secerişul grâului. Sărbătoarea venirii verii este un obicei preluat de la vechii slavi, la care drăgaicele erau considerate zeiţe câmpeneşti. Termenul vine de la bulgaro-sârbi, *fraga* ori *dragaia*, ceea ce ar însemna 'drăguţă, scumpă'. (CV, p. 63.)

Obiceiul secerişului şi al storsului vinului era sărbătorit încă în mileniul IV î.e.n. La egipteni, sărbătoarea era închinată zeiţei Isis şi a zeului Osiris (cf. CV, p. 197), la cretani se onora zeiţa Demetra, obicei preluat de greci, la romani se serba zeiţa roadei, Ceres, care însemna aceeaşi drăgaică, răspândită până astăzi. Ea apare şi la ucraineni, beloruşi, la alte popoare slave, dat şi la neolatine. Şi D. Cantemir vorbeşte despre acest obicei, în *Descrierea Moldovei*, în 1957[327].

Numele este dat, în mitologia românească, unei categorii de iele. Ziua de Drăgaică este sărbătoare populară, consacrată coacerii grânelor; ea coincide cu ziua Sf. Ioan Botezătorul (24 iunie). Uneori, drăgaicele sunt confundate cu sânzienele, termen ce vine din latină. Sărbătoarea *Sânzienelor*, din ziua de 24 iunie, care este închinată şi naşterii Sfântului Ioan Botezătorul, mai este cunoscută şi sub numele de *Sâmziene* sau *Sunziene*, dar şi de *Drăgaica*, mai ales în Muntenia şi Oltenia. Termenul, provenind de la sintagma latină *sanctus dies Johannis*, prin evoluţie fonetică fără nicio dificultate, a devenit *sim(pt)-dzi-i-uane = sânziane = sânziene.*[328]. Mircea Eliade şi Romulus Vulcănescu au altă opinie privind formarea termenului. Ei îl apropie de numele sărbătorii latine *Sancta Diana*. Pentru cuvântul *Diana*, se atribuie termenul *zână,* care a derivat în *ziană*, iar *Sanctus* 'sfânt'; de aici, *sactus = sancta = santa = sânta- = sîn = ziana = sân ziana.*[329]

Datini păstrate la români, din vremuri străvechi şi până astăzi, au paralelisme interesante în mitologia unor popoare mai apropiate sau mai îndepărtate de noi, în timp şi spaţiu. Astfel, în noaptea de Sânziene, este păstrată datina strângerii ierburilor de leac, dar, mai ales, „iarba fiarelor", şi, de asemenea, împodobirea ferestrelor cu flori. În acest sens, cununa de

---

[326] Negry, *op. cit.*, p. 78.
[327] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1978, p. 185.
[328] I. A. Candrea, *Românescul Sânziene*, în „Grai şi suflet", III, fasc. 2, 1927, p. 428.
[329] Elena Laura Bolotă, *Terminologia creştină de origine latină din limba română (văzută în strânsă legătură cu realităţile istorice)*, Editura Pim, Iaşi, 2009, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

sânziene este folosită şi în arta magiei, pentru cei care ştiu să facă „de ursită". În partea Ardealului, aceste cununi de *sânzuene* sunt folosite pentru împodobirea uşilor şi ferestrelor, dar şi la crucile dintre hotare şi holde, pe stupii de albine sau printre straturi. Sărbătoarea a devenit atât de populară, încât numele i s-a dat şi unei flori. O legendă cosmogonică identifică pe Iana Sânziana cu Luna, legătura făcându-se cu *zâna*, un argument lingvistic al cultului Dianei la români.[330].

Aşadar, chiar dacă sărbătoarea are semnificaţie creştină (naşterea Sf. Ioan Botezătorul), ca sărbătoare a Sânzienelor, ea este păgână, foarte veche şi destul de bine conservată. Cercetătorii apreciază că este o datină de străveche, autohtonă, al cărei nume dac s-a pierdut, dar s-a păstrat cel latin, de Sânziene (< *Sancta Johanes*). Sânzienele sau drăgaicele sunt un fel de vestale care amintesc riturile protecţiei şi fecundităţii agrare ale zeiţei Ceres, divinitate agrară protectoară a lanurilor de grâu şi a femeilor măritate, sinonimă cu Sânziana care, la 9 martie, este invocată de fecioarele aflate la vârsta căsătoriei şi de nevestele cu copii în braţe, în timpul dansului nupţial, jocul Drăgaicei. Se practică în zonele din estul ţării: Moldova, Muntenia, Dobrogea, în ziua de Sf. Ioan Botezătorul (24 iunie).

Unii cercetători îl consideră de obârşie daco-romană, legându-l de numele zeiţei Diana (*Sânziana* < *Sancta Diana*), cea mai plauzibilă însă este etimologia *Sancta Johanes*. Numele de *Drăgaică* este de origine slavă (*draga* 'dragă, frumoasă', probabil un epitet pentru o divinitate feminină a recoltei[331, 332].

Paparudele şi Drăgaica sunt consemnate în *Condica limbii rumîneşti*, spre anul 1832: *„**drăgaică** se zice cei ce joacă la sărbătoarea sfântului Ioan Botezătorul, îmbrăcaţi iarăşi în haine muiereşti, cu sabiile în mână şi cu steag (...), **paparudă** să zice cel prefăcut în haine muiereşti şi joacă înzovolit cu bozi, şi când joacă aruncă apă în capul lui; care joc să joacă după paşte şî putem zice că închipuieşte ploaia primăvării pentru bucate."*[333]

---

[330] Simona Goicu, *Termeni creştini în onomastica românească*, Editura Amphora, Timişoara, 1989, p. 123.

[331] Ivan Evseev, *Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească*, Timişoara, 1997, p. 125-126, apud CEL, p. 56.

[332] *Folclorul*, p. 408.

[333] *Condica limbii rumâneşti alcătuită dă dumnealui Iordache Golescul, vel dvornic al Prinţipatului Valahiei, în zilele preaînălţatului nostru domn Alexandru Dimitrie Ghica voevod* (vol. VII); B.A. R.P.R., fond. Manuscrise rumâneşti, ms. 850, fila 201 v./1400, apud ITR, p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

III.4.4 Terminologia obiceiurilor de iarnă

„Dansul este puţină nebunie care ne face tuturor mult bine".
(Edward Demby)

Crăciunul este considerat, şi de români, un prilej deosebit de favorabil pentru a executa cele mai frumoase dansuri. Această sărbătoare este foarte bogată în ceea ce priveşte dansurile cu măşti. Este o sărbătoare mai amplă care începe de la Crăciun şi continuă până la Anul Nou.

Dansurile cu măşti, în care predomină pantomima sau scenetele scurte, pregătite anterior, se întâlnesc la traci. Xenophon, în *Anabasis*,[334] descrie o astfel de scenetă, purtând denumirea de *Kalavrismos: "După ce făcură libaţii şi cântă peanul (cântec ostăşesc), dansară armaţi în sunetul flautului; săltau uşor şi se înălţau foarte sus; ţineau în mâini săbiile lor goale, de păreau a se servi de ele ca într-o luptă. În fine, unul din dansatori (care era coregul pantomimei) lovi şi toată lumea crezu că l-a ucis. Dar aceasta era o prefăcătorie inocentă... învingătorul îl despuie pe adversarul său de armele pe care le purta şi, cântând Sitalcas, se depărtă de locul luptei. Alţii... îl luară pe învins, ca pe un mort, şi-l duseră afară... fără însă a i se fi făcut cel mai mic rău...".* Aşadar, dansurile teatrale îşi găsesc obârşia într-o perioadă precreştină, răspândite şi transmise mai departe şi după apariţia creştinismului.

Dansurile cu tematică animalieră îşi au originea în credinţele totemice sau în practicile magice legate de vânătare, de aici apărând şi basmele despre animale, obiceiurile cu măşti de Anul Nou etc. Ele sunt răspândite nu doar în Europa, ci şi în Oceania (IB, p. 10), Australia, Africa, la popoarele din nordul Siberiei, la eschimoşi sau la unele triburi de indieni din Africa.[335]

Şi romanii sărbătoreau trecerea în noul an prin festinuri publice, când apăreau mascaţi, în ideea de a-i reprezenta pe zei. Figurile animaliere erau frecvente şi atunci, persistând până târziu, în spectacolele teatrale medievale şi chiar în jocurile cu măşti ale românilor, păstrate cu sfinţenie în sărbătorile de iarnă. În mediul rural românesc, măştile erau transmise de la o generaţie la altă, fiind păstrate cu sfinţenie în lada cu zestre.

Brezaie, Brezoaie (şi *Breaza)* (MDA, I, p. 318) sunt nume diferite pentru acelaşi joc popular (de tipul *Caprei, Turcii, Boriţei*), specific, mai ales, zonei muntene. Persoana mascată cu cap de animal sau de pasăre, cu panglici multicolorate, îmbrăcată în zeghe, uneori, însoţită de un bărbat, numit *brezoi.* Numele ritului şi personajului provin dintr-o rădăcină tracică sau indoeuropeană comună, cu semnificaţia 'pestriţ'[336]. Explicaţia termenului, în

---

[334] Negry Gabriel, *op. cit.*, p. 35.
[335] Gh. Crăciun, *Istoria literaturii române*, Editura Cartier Educaţional, 2004, Chişinău, p. 57.
[336] Ivan Evseev, *Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească*, Timişoara, 1997, p. 57, apud CEL p. 38.

Scanned with OKEN Scanner

strânsă corelaţie cu termenul *pestriţ*, o găsim la Tudor Pamfile, care ne relatează: *„De la prima zi a Crăciunului, se vede în satele româneşti jucând un om, învăluit într-o manta lungă sau într-o zeghe, şi împodobit cu o mulţime de basmale, panglici şi flori de diferite culori, împietriţat, de unde proverbul: parcă eşti o* ***brezaie****, adresat femeilor gătite cu exagerare, şi cu panglici sau flori de diferite culori".*[337] Semnificaţia de 'împodobire în mod ridicol' apare şi în MDA, I, p. 318;

Reprezintă un derivat al lui *breaz* (subs., adj.), „animal domestic (cal, bou, câine) cu o pată albă în frunte sau cu o dungă albă pe bot", la a cărui origine s-ar afla bg. *Brjaz* (de obicei, despre bivol), care are pete albe (DEX, p. 111). Paradoxal, poate fi considerat că, sub această nouă formă, creată prin derivare în română şi cu acest nou sens, dobândit, de asemenea, pe teren românesc, cuvântul s-a întors în bulgară, unde a fost semnalat, dialectal, în zona Turtucaia şi, în general, în Bulgaria de Nord, de-a lungul Dunării (CEL, p. 38-39). Termenul *breaza* vine din sl. *brĕzu* (alb), bg. *brĕzu* ('pestriţ', 'bălţat'); cf. sl. bg. *brĕza* ('mesteacăn'), rus. *bereza* ('mesteacăn'). rut. *barza* („oaie cu pieptul alb" s-a derivat greşit de la românescul *barză*. Aparţine aceleiaşi familii, ca şi sb. *barzast* ('cafeniu'), cf. slav. *brâzast,* şi se pare că reprezintă o fază slavă anterioară metatezei lichidelor, cf. 'gard', 'deltă' (CSLR, p. 11). Şi în ITR, 54, se precizează originea sud-slavă *brezaja* ('mască', cu toate derivaţiile).

Capra (DJPR, p. 39), din lat. *capra* (cf. mgl. *capră*, istr. *copre*; DEX, p. 135; DER, p. 147; DLRM, p. 114), este un dans foarte răspândit în Moldova, unde poartă denumirea de *Turcă, Cerbuţul*; obiceiul era răspândit şi în Grecia Antică (sec. V î. Hr.); fusese admirat de Socrate, Platon, Herodot, Strabon, Sofocle, care apreciau dansul, muzica şi teatrul.

Dintre toate măştile prezente în alaiul cetelor de An Nou, acest obicei se bucură de aprecierile cele mai elogioase. *„Capra este cea mai frumoasă. Nu e petrecere în sat dacă nu se face capra."*(afirmă D. Manole, din Stănişeşti-Baciu).[338]

Scopul jocului cu capra constă în transferul de puteri de la figura sacră a măştii (care reprezenta, probabil, o divinitate autohtonă), către casa şi bunurile gospodarului. Întregul ceremonial urmăreşte obţinerea fecundităţii, garantarea sănătăţii gazdelor şi invocarea belşugului în roade şi animale. Ea este purtătoare energiilor întregii naturi, a fertilităţii, un complex de bogăţie şi energie răspândit în spaţiul indo-european. Se presupune că personifică zeitatea care, prin moartea ei, trebuia să asigure prosperitatea vegetaţiei (*Foclorul...*, p. 275).

---

[337] Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români*, Editura Saeculum I.O, Bucureşti, 2006, p. 372 (în continuare, TP).

[338] Nicolae Jula, Vasile Mănăstireanu, *Tradiţii şi obiceiuri româneşti (Anul Nou în Moldova şi Bucovina)*, Bucureşti, E.P.L., 1968, p. 17, apud Mihai Coman, *op. cit.*, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

Cultul caprei are unele asemănări cu sărbătoarea romană Lupercalia, după cum ne spune Mihai Coman: *„Prin aceste atribute, ea poate fi comparată cu ceremoniile de primăvară consacrate lui Dionysos, în centrul cărora se afla sacrificiul ţapului şi tragos-ul („cântecul ţapului"), şi cu sărbătoarea romană* ***Lupercalia****, în care sacrificiul* ***caprei*** *şi atingerea pielii sacre avea drept scop purificarea cetăţii şi invocarea fertilităţii naturii"*[339]. De asemenea, mituri străvechi vorbesc despre caprele *„hrănitoare"* Amaltheia ori Heidrun[340], al căror lapte a dat putere zeilor şi eroilor, despre caprele consacrate divinităţilor fertile: Iştar, Hera, Afrodita, Atena, despre sacrificiile cu ţapi şi capre cu rol în sporirea energiilor naturii, expierea greşelilor, purificare cetăţii etc. Privită din această perspectivă, datina caprei marchează, alături de alte sărbători, începutul unui nou ciclu al vieţii. Prin manifestarea de rituri şi manifestări simbolice, oamenii încercau să obţină garanţia unui an bun şi îmbelşugat. Legătura acestui obicei cu practicile păgâne reiese şi din faptul că cele mai multe atestări o arată întruchipând pe diavol (*Folclorul...*, p. 275), iar cel care o joacă este lipsit o vreme de îngerul păzitor.

Căiuţii (CV, 54), din lat. *caballus* (cf. DEX, 125; DLRM, 107), este un dans popular cu măşti, răspândit în centrul şi nordul Moldovei şi, mai rar, în sud; este specific Anului Nou, numit şi *Căluţii, Cai*. Dansul era răspândit la greci, traco-geto-daci, la romani şi la alte popoare. Calul e asemănător cu zmeul, ce străbate timpul şi spaţiul, ca vântul şi ca gândul. Prezenţa lui trebuie pusă în legătură cu semnificaţiile calului (vezi cap. *Căluşarii*).

Chiraleisa e un obicei coborât din Antichitate şi se practică atât în satele moldoveneşti, cât şi la sârbi, greci, macedoneni, huţuli şi alte popoare, proslăvind fertilitatea. Dansatorii înconjoară casele gospodarilor, ocoalele vitelor, ogoarele arate, dansând hore şi cântând, sunând din clopoţei şi tălăngi. Ei sunt îmbrăcaţi în costume ritualice din cânepă, in sau lână, cămăşi albe brodate, sumane, cojoace tradiţionale. Nu este un costum grotesc, ca la celelate obiceiuri specifice acestei perioade din an. Vedem că există o anumită sacralitate, ce se doreşte a fi păstrată, fără a fi întinată prin scene comice, precum la urs sau capră. E un ritual străvechi, înrudit cu cel al căluşarilor. La venirea preotului, de Bobotează, în casele oamenilor, un copil strigă „Chiralesa" – *chiraleisa* vine (DEX, p. 171) de la grecescul *Kirie eleison* (*Κύριε ελέησον* 'Doamne miluieşte!')[341], lucru ce întăreşte vechimea obiceiului.

Malanca (MDA, III, p. 446) este obicei de Anul Nou, ce cuprinde oraţii,

---

[339] Georges Dumézil, *La religion romaine archaïque*, Paris, Payot, 1966, p 341-343, apud Mihai Coman, *op. cit.*, p. 32.

[340] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionnaire des symboles*, Paris, Editions Seghers, 1974, p. 17, apud Mihai Coman, *op. cit.*, p. 32.

[341] „Chemarea credinţei. Revista Patriarhiei Române pentru copii şi familia creştină", Serie Nouă, an. III, nr.11, ianuarie-februarie 2011, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

colinde, jocuri. Este răspândit în Transilvania, sub numele de *obiceiul junilor*, adică a tinerilor braşoveni. Cercetătorul Ion Muşlea[342] precizează, în lucrarea sa, că obiceiul coboară de la daco-romani. Termenul apare menţionat şi într-un text dialectal din zona Hotinului, din 1936 (cf. TD, p. 177). Termenul nu este atestat în dicţionare. Acelaşi autor afirmă că numele dansului ar proveni de la cel al unei grecoaice frumoase ca o floare de câmp, numită *malanca*, despre care legenda spune că urma să fie dată spre căsătorie unui grec bogat, dar bătrân şi urât. Un tânăr frumos, din nordul Moldovei, îndrăgostindu-se de ea, o fură şi tinerii decid să trăiască împreună. De atunci, în ajun de Anul Nou, grecii şi moldovenii îi caută împreună pe cei doi tineri însurăţei, grecii pentru a-şi lua fata înapoi, moldovenii ca să le ureze „casă de piatră" şi să danseze la nunta lor. E destinat, în special, fetelor mari din casele la care tinerii merg, lucru care reiese din Colindul malancăi.

Turca (DR*, p. 360) este dans practicat de Anul Nou, în sudul Moldovei. E un obicei cu pantomimă, dans şi muzică, practicat şi la sărbătorile de primăvară, asemănător ca dans cu căluşarii, ceea ce-i atestă vechimea. (CV, p. 56.) Datina a fost practicată mai demult la românii din stânga Dunării, astăzi este uitată în cele mai multe părţi ale ţării, însă, mai este întâlnită mai ales în Muntenia.

Reminiscenţele unui cult străvechi şi noua credinţă a creştinismului se întrepătrund în multe dintre sărbătorile românilor, nu însă fără a exista şi unele divergenţe, aşa cum se observă în cadrul jocului turca: *„Sunt rari feciorii cari se decid să joace **turca**, deoarece ei cred că de cel care o joacă se depărtează pentru 6 săptămâni îngerul lui bun şi în acel timp el ar fi lăsat în voia celui rău"* (TP, p. 30). Aceeaşi idee e vehiculată şi de Ion Ghinoiu,[343] care ne spune că *turca* nu îi urmează pe membrii cetei când merg la biserică, înainte de colindat, ca să fie binecuvântaţi sau la casa preotului, pentru colindatul propriu-zis.

Un act din secolul al XVIII-lea menţionează acest obicei: ordonanţa vicecomitetului din tractul Devei, emisă în 1783, prevedea supravegherea umblării cu *turca* în Haţeg şi răspunderile pe care bătrânii satului, primarul şi vornicul, aveau a le da despre paşnica lui desfăşurare.[344]

Legat de datina turcăi, prin unele părţi din Transilvania, se spune că *„după ce Noe, pe vremea potopului, şi-a urcat în corabie tot soiul de dobitoace, după cum îi poruncise Dumnezeu, a căutat să-şi ia şi o pereche din paserea numită **turcă**. Acest soi de pasere însă s-a semeţit şi a spus că el va putea înota peste ape cele 40 de zile cât va dăinui potopul Noe n-a avut ce să-i facă, şi-a lăsat turca în pace. Apele au năboit şi turca va fi înotat cât va*

---

[342] Ion Muşlea, *Cercetări etnografice şi de folclor*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 53.
[343] Ion Ghinoiu, *Mică enciclopedie de tradiţii româneşti*, Editura Agora, Bucureşti, 2008, p. 314.
[344] T. Schmidt, *Turca în comitatul Hunedoarei*, în „Transilvania, Revista Asociaţiunii pentru literatura română şi cultura poporului român", Sibiu, XLII, 1911, nr. 2, p. 138, apud ITR, p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

fi înotat, dar de la o vreme n-a mai putut. Astfel că, fie din osteneală, fie din foame, s-a înecat şi neamul ei a pierit. Spre aducerea-aminte a rămas de atunci datina numită mai sus".[345]

În zona Bihorului se crede că ea a apărut pe vremea căpcăunilor, care făceau rău copiilor şi nevestelor, iar bărbaţii, *„pentru a scăpa de ei, au prins cocoşi şi în crestele lor au pus luminiţe de ceară, pe când alţii, îmbrăcaţi în veşminte lungi, roşii ori pestriţe, căutau să-i sperie. Astfel a început datina numită* ***turca****".* (TP, p. 376) Moartea simulată a *turcii*, urmată de scenariul înmormântării şi ospăţului feciorilor, îşi găseşte originea în sacrificiul regelui Saturnaliilor (*op. cit.*, p. 314), practicat în sud-estul Europei, cu peste 1500 de ani în urmă.

Mai plauzibilă este varianta oferită de Dimitrie Cantemir, care notează, în *Descrierea Moldovei*, că *turca* este o joacă, iscodită *„din vremurile bătrâne"*, din pricina *„ciudei şi scârbei ce o aveau moldovenii împotriva turcilor"* (TP, p. 382). Numele indică denumirea jocului ritual cu măşti, practicat în timpul sărbătorilor de iarnă, dar şi numele personajului principal al alaiului de mascaţi. Acest dans reprezintă o variantă regională a caprei, brezaiei sau boriţei. Atât cuvântul derivat din slavul *tur* sau *turon (taur),* cât şi elementele măştii acestui personaj atestă rămăşiţele unui cult al taurului. Cu timpul, colindul turcăi s-a contaminat cu colindul de cerb şi de boriţă sau capră, încât acest personaj nu mai prezintă o figură concretă de taur.[346] (CEL, p. 114).

Totuşi, cuvântul a fost considerat, cel mai adesea, de origine necunoscută sau neclară (DEX, p. 1120; DER, p. 867). Originea menţionată de Evseev o regăsim la Şeineanu, şi anume din sl. *turŭ* 'taur' şi numai ca termen de comparaţie între alţi termeni (CEL, p. 115); Trebuie avut în vedere şi existenţa, până în secolul al XVII-lea, în polonă, a termenului *tur* cu sensul *bos primigenius*, iar mai înainte *bour*, în paralel cu aceea a derivatului său *turon,*'colindător, mascat';

Ursul (JNR, p. 274; *Folclorul...*, p. 272), din lat. *ursus* (cf. DLRM, p. 911; DEX, p. 1140), este un dans grotesc, atestat numai în Moldova, îndeosebi în cea subcarpatică, întruchipând jocul animalului menit să aducă prosperitate în acea casă, dansatorii interpretând nişte roluri, mascaţi. Se consideră că ursul este înzestrat cu forţe magice, putând vindeca durerile de şale. În unele jocuri se mai păstrează scena în care ursul îl calcă de trei ori pe un bolnav cu dureri de spate care se însănătoşeşte (CV, p. 54). Descântecul s-a păstrat din timpuri străvechi. Era răspândit la traci, geto-daci, romani, elveţieni, britani, germani[347], dar şi la vechii slavi.

Prestigiul ursului derivă din strania lui asemănare cu omul, de aceea ursul

---

[345] C. D. Gheorghiu, *Calendarul femeilor superstiţioase*, p. 108, apud TP, p. 376.
[346] Evseev, *op. cit.*, p. 468.
[347] Mihai Coman, *Mitologia populară românească*, I: *Vieţuitoarele pământului şi ale apei*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 180.

Scanned with OKEN Scanner

apare ca un *alter ego* sălbatic al acestuia, căci: *„Ursu-i ca şi omul, el îşi face căsuţă ca omul şi-şi adună de toate; numai cât că n-are foc. El e din om, din morar, a greşit nu ştiu ce şi Dumnezeu l-a trimis în pădure să fie* ***urs***"[348]. Iar alt text popular afirmă că *„ursul e om, că demult şi oamenii erau ca şi urşii, aveau aşa păr pe ei şi pe urmă Dumnezeu i-a făcut cum sunt astăzi şi le-a lăsat semn pe subsiori, că au fost şi ei odată aşa. Oamenii noştri sunt din* ***urşi*** *făcuţi. Zice că o femeie a şi trăit cu un urs".*[349] Aşadar, omul s-a născut dintr-un urs, iar ursul, la rândul său, provine dintr-o metamorfozare a omului.

Chemarea ursului, urcarea pe ciomag, bătaia ursului, moartea ursului, învierea ursului şi hora ursului reprezintă o analogie în plan simbolic cu aceea a devenirii ciclice a întregului cosmos.[350]

Altă interpretare a numelui lui Zamolxis porneşte de la cuvântul trac Zalmos, care înseamnă 'piele', 'blană', şi asociază denumirea cu o menţiune conform căreia, la naşterea zeului, o blană de urs a fost aruncată peste prunc. În consecinţă, pentru unii savanţi, Zamolxis apare ca un *zeu-urs*, ca o divinitate de sorginte totemică, un preotector al tinerilor războinici ce se găsesc la vârsta şi în perioada iniţierii. Această interpretare etimologică nu are suficientă documentare istorică, pentru a susţine cu certitudine prelungirea unui cult totemic în figura marelui zeu dac Zamolxis.[351] Şi Ovidiu Bârlea (cf. *Folclorul...,* p. 272-273) confimă faptul că Zamolxis a fost iniţial o zeitate ursulină. Jocul cu ursul se vădeşte o rămăşiţă dintr-un vechi cult al ursului, care mai dăinuia încă în secolul al XIX-lea, la unele populaţii siberiene din Extremul Orient (*op. cit.*, p. 273). La noi, ziua de 1 august îi este dedicată ursului şi este sărbătorită cu mare stricteţe de satele subcarpatice.

Vergelul provine din sl. *veriga* (cf. DLRM, p. 925), derivat din subst. *veriga* + sufixul- *el.* Este un vechi obicei, practicat de tineri de Anul Nou, în special în zona Moldovei. Menit să anticipeze viitoarele căsătorii prin jocul vergelului sau jocul inelului (inelul fiind gătit cu verdeaţă, panglici şi alte podoabe), dar şi vestitor al Anului Nou. În DEX, p. 1156, termenul are sensul de „beţişor de care se leagă în mănunchiuri firele urzelii pe sulul războiului de ţesut", dar şi „petrecere care se face la ţară, în seara de Crăciun sau în ajunul Anului Nou, în cursul căreia se încearcă, prin mijloace magice, să se afle viitorul celor prezenţi cu ajutorul unor beţişoare".

Deşi majoritatea acestor obiceiuri au rădăcini păgâne, într-un sat ialomiţean se arăta, în secolul trecut, că *brezaia* „întruchipează pe Maica Domnului", dar „moşul de turcă" pe diavol (cf. *Folclorul...,* p. 275); alăturarea lor într-o colaborare atât de strânsă arată caducitatea supoziţiei. Iar

---

[348] Elena Niculiţă-Voronca, *Datinile poporului român (adunate şi aşezate în ordinea mitologică)*, Cernăuţi, 1903, p 951, apud Mihai Coman, *op. cit.*, p. 174.
[349] *Ibidem*, p. 174.
[350] Mihai Coman, *op. cit.*, p. 180.
[351] *Ibidem*, p. 180.

Scanned with OKEN Scanner

cel ce face *cucii* (jucat mai ales de aromânii din Dobrogea) trebuie să se facă cuc, sau de trei ori, sau de nouă ori, în nouă ani, căci altfel se crede că, murind, se va face diavol. (Simion Fl. Marian, I, 216).

III.4.5 Alte obiceiuri ritualice

III.4.5.a Terminologia obiceiurilor dansante de nuntă

> *„Dansul este cea mai elevată, cea mai emoţionantă, cea mai frumoasă dintre arte, pentru că nu este doar translatare sau abstractizare din viaţă; este chiar viaţă".* (Havelock Ellis)

La nuntă, o încununare a cinstei şi onoarei exprimate de familia mirilor pentru nuni şi, în special, nunei, este dansul numit *Nuneasca,* ce se joacă în cerc, cu mâinile prinse ca la horă. *Nuneasca* (DEX*) este un joc ritual de nuntă, care confirmă trecerea fetei într-o nouă stare, când se cântă:

Taci mireasă nu mai plânge,
Inimioara nu-ţi mai frânge,
Că la maică-ta te-oi duce...
Când o face plopu mere,
Şi răchita micşunele! (JPD, p. 656).

Nuneasca este printre puţinele dansuri care apar în toate zonele folclorice (cf. Al. Dobrescu, *op. cit.,* p. 16, 42).

Nunta în sine este un complex de semnificaţii, este o magie a unificării, totul stă sub semnul cifrei doi: doi miri, doi socrii mici, doi socrii mari, doi nuni, două familii, cea a mirilor şi cea a naşilor, două lumânări. În cadrul ceremonialului nupţial, cei doi devin o unitate, *unu*, obţinută ca efect al împărţirii la care participi inconştient. De aceea, trei nu este decât un doi şi o unitate, adică revelaţia şi divinitatea care se află în spatele ei.[352]

Jocurile păstrate sunt inspirate din viaţa de zi cu zi, şi exprimă sinteza unor perioade tumultuoase din perioade istorice. De exemplu, sunt jocuri interpretate de un flăcău şi două fete, sugerând că, odinioară, când flăcăii satului plecau la muncă sau la război, în sat rămâneau puţini băieţi. Aşa sunt jocurile *Chiriacul, Învârtita, Poama.*

Dansul a fost multe secole la rând singura distracţie a ţăranului, de aceea el joacă cu patimă şi din toată fiinţa sa. Din această cauză, după posturile lungi, cum sunt Postul Mare sau Postul Craciunului, nevoia de joc devenea

---

[352] R. Steiner, *Secretul numerelor*, apud E. Bindel, *Mistica numerelor,* Editura Herald, Bucureşti, 2002, p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

aproape patologică, adunându-se, după post, cu mic cu mare la locul de petrecere, fără merinde sau fără întrerupere, noaptea. Perechile se distrau, aproape până la epuizare, în praful drumului. Uneori apar jocurile solistice, unde jucătorul se lasă în voia impulsurilor proprii şi se desfăşoară în toată plenitudinea lui spirituală, îmbinând virtuozitatea cu şăgălnicia, toată starea sa lăuntrică se manifestă într-o bucurie agresivă.

Tot din sfera dansurilor cultice fac parte şi dansurile nupţiale ca: *Hora apei* (DTM, p. 231), jucată cu prilejul aducerii apei de către mireasă. Ocolirea găleţii cu apă în jurul ei semnifică, în popor, intrarea în stăpânirea acelui obiect sau fiinţă ocolită, posedarea ei, fără tăgadă. În popor se spunea că mirii aveau virtuţi speciale, asemeni preoţilor, dar acest simbol era de origine păgână. *Hora bradului* (DTM, p. 231) apare tot la ceremonia de nuntă, când fetele invitate de mireasă îi jucau bradul, urându-i „să fie verde ca bradul" toată viaţa. După ce se încheie ceremonia de nuntă *busuiocul moldovenesc* (DTM, p. 71), după miezul nopţii, nunul cel mare rupe vârful bradului, acesta îl dă socrului mare, care-l pune la streaşina casei noii familii, în semn de noroc, până se va ofili de vreme. Ruperea bradului mai are o semnificaţie, anume că ceremonia de nuntă nu se va mai repeta pentru miri. În acest moment, toţi mesenii, în frunte cu mirii, ocolesc de trei ori masa mare, aspect care marchează trecerea de la un moment al ceremonialului (masa mare) la altul (jocul de ogradă). *Nuneasca* punctează aducerea darurilor pentru nuni, dar nu înainte ca toţi mesenii să joace în cinstea lor, de către părinţii miresei, pentru a marca începutul legăturilor de rudenie ale nunilor cu mirii şi părinţii acestora. Jocul simbolizează şi belşugul casei care tocmai s-a întemeiat: pentru „a avea parte de pâine" şi „belşug în casă", prin aruncarea pâinii deasupra capului mirilor şi a vinului în spatele miresei. *Jocul miresei pe bani* (DTM, p. 254) este jucat de toţi mesenii care plătesc pentru privilegiul de a dansa cu mireasa. Acest lucru semnifică integrarea miresei în noua ei postură, de femeie măritată, plină de toate virtuţile, care, în timpul dansului, se răspândesc asupra partenerului ei. Ba mai mult, se crede că, dacă vezi mireasa, nu te vor durea ochii (DTT, p. 635), *Hora miresei* (DTM, p. 231) fiind sugestivă în acest sens. În Moldova, se consideră şi astăzi că, dacă-ţi iese în cale mireasa, vei avea mult noroc. În Banat, jocul miresei mai are o semnificaţie, pe care a remarcat-o B. P. Hasdeu, şi anume: cu cât joacă mai tare mireasa, cu atât va fi mai bine ţesută pânza; de aici a apărut expresia *„joacă tare, zicând că bate pânza"*.

Multe dansuri, deşi au avut funcţie ritualică odinioară, şi-au pierdut semnificaţiile. Cele mai multe dansuri ritualice au avut menirea de a aduce binecuvântarea zeilor, pentru a asigura bogăţia recoltelor.

Săriturile aveau rolul de a determina creşterea plantelor, existând o strânsă legătură între mărimea paşilor şi cea a plantelor: cu cât dansatorul sărea mai sus, cu atât creştea mai înaltă planta, pentru care se executa dansul;

Scanned with OKEN Scanner

de asemenea, cu cât pasul era mai mare, cu atât planta era mai înaltă. Şi astăzi putem deduce, din maniera în care se execută anumite dansuri, din structura lor, un caracter sacru, dar asta nu înseamnă că ele sunt la fel percepute ca acum un secol sau mai mult.

Oamenii păstrează dansul, dar se îndepărtează tot mai mult de semnificaţii lui originare. El devine doar un alt dans, prin care omul îşi poate exprima bucuria, de cele mai multe ori. În Hunedoara, de Crăciun, după ce colindătorii sfârşeau cântarea, începeau să danseze, luând-o pe fata gazdei la joc, încercând să sară cât mai sus, chiar până la tavan, cu rolul de a face cânepa să crească: *„zâc nevestele că să crească cânepa cât sare în grindă."*[353]

Nunta este pregătită şi ea printr-un dans numit *Pe ochite, Ochitu* (JRN, p. 30), la care flăcăii joacă în mijloc, iar fetele stau şi privesc. Câte un flăcău face cu ochiul la fata care-i place şi strigă:

Mândro, demult te-am ochit
când veneai de la prăşit
cu mămuca am vorbit
şi de nuntă-s pregătit !

Dacă fata observă semnul băiatului şi ea îl place, vine, îl ia de braţ, ies din cerc şi-i răspunde:

Bădiţă, şi eu aş vrea
să fiu nevestica ta,
să trăim, să ne iubim,
şi prin muncă să sporim!

Din aceeaşi sferă a dansurile executate la nuntă amintim *Hora cuscrilor* (în BT; JNN, p. 12), *Hora zestrei* (JNN; p. 18), *Zorile* (în MOL; JNN, p. 13).

III. 4. 5. b. Terminologia obiceiurilor funebre dansante

Dansul are cu precădere un rol distractiv, de petrecere, oferind prilejul exteriorizării individualităţii omului, dar, pe lângă acesta, mai există şi *dansurile funebre* care au rolul de a apăra pe cei vii, ca şi pe cei morţi, de spiritele vrăjmaşe, de strigoi. Ele au ca ţintă stabilirea legăturii între cei vii şi rudele lor dispărute, precum şi dorinţa de a uşura sufletele celor dispăruţi, pentru a se putea întâlni cu strămoşii lor. Cu aceeaşi semnificaţie apar, în Grecia antică, dansuri ca o formă de manifestare a cultului strămoşilor.

Tot din rândul dansurilor funebre este *Brâul* din zona Almăjului. În timpul jocului este înconjuraret mormântul în cerc, semnificând faptul că se

[353] Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

încheie o etapă de despărţire a mortului de cei vii şi deplina integrare în lumea semenilor lui.

În zona Vrancei, există un joc numit *Chiperiul* [354] (din sl. *piperĭ*; DER, p. 600), care era un joc de bărbaţi, în timpul căruia se poartă măşti funebre; este practicat îndeosebi la priveghi, pentru a-i speria pe cei morţi să nu vină să le facă rău celor rămaşi. Termenul este folosit cu sens figurat, căci iuţimea ardeiului îşi găseşte echivalent în iuţimea cu care se execută dansul.

Astfel, moartea este un alt prilej pentru a se executa diferite dansuri. Obiceiul priveghiului, componentă a complexului ceremonial al înmormântării, se prezintă unitar pe teritoriul ţării noastre, în special în zona Vrancei, Munţii Apuseni, Bihor, Pădureni. Priveghiul-spectacol se desfăşoară fără vreun fel de interdicţie; în cazul în care mortul este un bătrân ce făcea scamatorii, se râde, se joacă bâza, pe când la tineri sau la cei care au murit în mod tragic nu se joacă, fiind *„jale mare"*, însă *„la câte o hârcă de babă se fac ticăloşii de-astea"* (FCTV, p. 32). Nici la fruntaşii satului nu se cuvine să se execute dans de haz, el fiind specific oamenilor de rând (*Ibidem*, p. 32). În Transilvania se joacă întocmai ca la nuntă, mai ales dacă cel dispărut e tânăr neînsurat sau fată nemăritată. Într-o cameră e mortul, în alta se joacă, căci: *„Cine vrea cântă (boceşte), cine nu, joacă"*[355]. Obiceiul are legătură cu concepţia dacică potrivit căreia naşterea unui copil e motiv de tristeţe, ştiind greutăţile pe care le va înfrunta în viaţă cel născut, iar moartea devine motiv de bucurie, căci moartea reprezintă eliberarea de greul vieţii şi întâlnirea cu zeul Zamolxis. Aşadar, vechimea acestui dans pare a fi una ancestrală.

În Bihor, conform unor informaţii de la sfârşitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, cei prezenţi la priveghi ajung să dea sicriul mortului într-un colţ şi *„**se apucă de joc**, făcând mare haz şi veselie, în Hunedoara ajungând chiar să dea mortul de pe laviţă"* (FCTV, p. 32). Nu întâmplător, în Maramureş, a apărut şi celebrul Cimitir Vesel.

Obiceiul nu apare numai la noi, ci şi la alte ţări, precum Ucraina, Rusia subcarpatică, Galiţia Orientală şi Iugoslavia, el fiind atestat până în America de Sud; dansurile cu măşti ale populaţiilor din Brazilia sunt interpretate în onoarea morţilor, simbolizând refacerea echilibrului de după pierderea unui om din trib. Interesant este şi dansul descoperit în Galiţia Orientală, despre care vorbeşte prof. Javorsky (*Ibidem*, p. 34), autor al unei descrieri ample a jocului de priveghi, care ne spune că *„tinerii târăsc mortul, îndemnându-l să se ridice, îl trag de păr, invitându-l apoi să ghicească cine a făcut gluma,*

---

[354] Interesant este că există un dans, în Dobrogea, de nuntă, cu o denumire asemănătoare, *Chipărata*; este un joc de haz, executat de 6, 8, 10 femei, lunea de după nuntă, ele fiind obligate să execute bătăi la comandă cu picioarele, cu cotul, cu nasul etc., pe podea, spre hazul mulţimii. Faptul dovedeşte originea comună cu *jocus, jocare*, termen ce desemnează joaca, bucuria, amuzamentul.

[355] Ion Ghinoiu, *op. cit.*, p. 99.

Scanned with OKEN Scanner

totul petrecându-se în faţa ochilor îngăduitori ai familiei. Ba mai mult, la un moment dat, se ajunge la o aşa violenţă că mortul, lipit cu spatele de perete, cade fără ca cineva să se gândească să protesteze".

Teodor Burada are şi el o opinie importantă despre dansul de priveghi: *„mortul nu este o fiinţă nimicită, ci un călător care ne-a părăsit, ca să nu mai revie, şi, pentru a-l întâlni, trebuie să merge şi noi acolo unde s-a dus el. Din această idee fundamentală asupra morţii s-au născut acele numerose obiceiuri ce însoţesc înmormântarea".*[356]

Odată cu pierderea treptată a sensurilor ritualice ale jocurilor, când acestea au fost percepute mai ales ca spectacole, în sens de distracţie, mai puţin ca ceremonie cu valori apotropaice (de apărare împotriva duhurilor rele), executarea lor a trecut în seama tinerilor. Faptul că spectacolul de priveghi a fost încredinţat copiilor a fost apreciat de informatori ca o degradare a obiceiului. Zona Vrancei este cea care a conservat cel mai bine priveghiul-spectacol, în formele sale arhaice, pe Valea Zăbalei (Peltin, Spulber, Năruja, Nereju), în comparaţie cu alte zone, mai puţin izolate, unde acest proces de disoluţie este mai accentuat.

Faptul că obiceiul este astăzi pe cale de dispariţie exprimă victoria practicii creştine mai noi asupra celei vechi. Interdicţia dansului la priveghi fiind dată de conducerea ecleziastică din Moldova, la mijlocul secolului al XVIII-lea, la acest proces de disoluţie contribuind şi Primul Război Mondial, a dus la pierderea multor tradiţii[357].

Dintre dansurile practicate la înmormântări, enumerăm, *De-a leuca*, joc în casa mortului, sau *Chiperul*. Mai mult încă, jocul copiilor de-a *Baba-oarba* (FCTV, p. 37) se transferă la adulţi: se leagă ochii celui ce joacă, cu o basma, pentru a nu vedea nimic, după aceea începe a umbla prin casă, ca să prindă pe ceilalţi care se feresc de a nu fi prinşi, dar încearcă în acelaşi timp să-l tragă de haină pe cel ce-i caută. Dacă unul dintre ei este prins, va lua locul celui legat la ochi[358]. Ideea ghicitului apare şi în nuvela fantastică *La ţigănci* a lui Mircea Eliade, unde moartea este prezentată sub forma ghicitului.

---

[356] Teodor T. Burada, *Datinile poporului român la înmormântări*, Editura Saeculum, Bucureşti, 2006 p. 112, 43.

[357] Anca Giurgescu, Constantin Eretescu, *Folclor coregrafic din Ţara Vrancei, Focşani*, 1974, p. 33.

[358] Teodor T. Burada, *op. cit.*, p. 113.

Scanned with OKEN Scanner

III.5 Căluşarii-un termen cu istorie

„Dansul este singura artă
în care noi înşine suntem materia din care este realizată".
(Ted Shawn)

Căluşar este un derivat al termenului *cal, căluş*; el apare în: mr., megl. *cal,* istr. *co.,* lat. *caballus,* cf. alb. *kalj,* it. *cavallo,* prov. *cavahl,* fr. *cheval,* cat. *cavall,* sp. *caballo,* port. *cavallo.* Noi cercetări sprijină ideea că este cuvânt autentic latin, bazat pe *cabo* 'castrat', de la *cavus*; DAR (Cf. DER, p. 135) îl explică prin *căluş*, datorită legământului căpeteniei de a nu vorbi. În *Căluşei* s-a considerat că este vorba de o etimologie populară a fr. *carrousel.* Din română provine, se pare, bg. *kalušar.*

După ipoteza lui Meillet, cuvântul latin ar proveni din stepele din estul balcano-scitic, unde numele gr. apare pentru prima oară, în secolul al III-lea î. Hr. (*καβαλλεῖον*, într-o inscripţie de la Callatis, în Dobrogea) (cf. DER, p. 135; VDE, p. 175), prin urmare, cu mult timp înaintea venirii romanilor în Scytia Minor. Interesant este că, în vechea Romă, *celeres* era cavaleria romană, formată din 300 de călăreşti de elită, numită mai târziu *equites*. În latină, *celeres* are aceeaşi origine ca *celer* 'repede', întrucât calul a fost definit la origine ca 'cel repede' (VDE, p. 176). Herodot arată că, şi la egipteni, garda faraonului se numea ***calasirie*** şi avea privilegii speciale. Deci, termenul pare să aibă origine indo-europeană. Aşadar, pe lângă forma ***caball-*** de origine celică, a existat şi forma ***cal,*** de origine traco-ilirică, mai veche decât prima (cf. VDE, p. 175). Dansul căluşarilor este unul dintre dansurile care au stârnit cel mai mare interes în rândul specialiştilor. *Căluşarii* nu este numai un joc, este un spectacol complex şi complet, o manifestare în care sunt reunite elemente ale teatrului popular şi ale dansului. El are mai multe denumiri: *Căluşarii, Căluţii, Călucenii, Călucerii, Căluşerii* (JRN, p. 13; JNN, p. 13*)* şi-au luat numele de la Cal-de-mon' (CV, p. 126), zeu al sănătăţii şi fecundităţii. Din străvechiul obicei căluşeresc derivă şi: *Chiraleisa, Viţa de vie, Cucii, Drăgaica.* La hora satului se interpretează jocuri căluşereşti, precum: *Brâiele, Bătutele, Arnăuţeasca, Haiduceasca, Ciobăneasca, Hora-n bătăi, Floricica din Căluş.*

Căluşarul este un conglomerat de jocuri şi nu doar un simplu joc ritualic. Numărul jocurilor, din păcate, redus considerabil, de la peste o sută de jocuri notate de Cantemir, la 25, la unele cete din Muntenia şi Oltenia, sau chiar 12 (cf. EDPR, p. 58) în Transilvania, în perioadele ulterioare. Numărul mare de dansuri îl observăm doar amintind numele celor mai cunoscute dansuri căluşereşti: *Căluşul, Floricica, Bătul, Bătaia pe loc, Săritura, Chisălăul (Ungureasca), Raţa, Doborârea, Ca la uşa cortului, Brâuleţeul, Cinci într-*

Scanned with OKEN Scanner

însa, Trei la spate, Crucea, Tarapanaua, Sârba din Căluş, Două în sus şi două în jos, Întrerupta, Foarfeca, Fusul, Trei în sus şi trei în jos, Bătuta, Iutele, Crăiţele, Sitele, Banul Mărăcine, Calul etc.

La care adăugăm în jur de 12 dansuri căluşereşti din Ardeal: *Sărita, Căluşeria, Crucea, Războiul, Oloaga, Bibiţul, Mălaiul, Haidăul, Târnavele, Soroaca, Turnul* şi *Ţolul* jucate în judeţul Mureş, în Socolul de Câmpie, la Crăciun, de către ceata de colindători.

În Arad, a doua zi de Crăciun, la jocul satului participă ceata de căluşeri care a colindat prin sat. Începe mai întâi vătaful, care joacă: *Căluşeriu, Bătuta, Dichita, Ardeleana, Mânânţaua, Măzărichea, Ţigăneasca, Alunelul, Aşchiţa, Ofiţereasca, Soldăţeasca, Hop-aşa, Muscu, Periniţa* şi *Sârba.*[359] În unele localităţi, se adăugă *Raţa* şi *Jocul cârnilor.*

În legătură cu dansul *Căluşul*, ca notă aparte, pentru zona Muscel, se spune (pe lângă cele menţionate deja, ca origine) că ar reprezenta uciderea zeului egiptean Osiris, de către Set şi oamenii lui, şi că usturoiul, care se leagă la steagul căluşarilor, ar aminti de faptul că egiptenii idolatrizau leguma. S-au făcut legături ale *Căluşului* cu un vechi zeu din Spania, numit Morisco (GB, p. 41), şi chiar cu un dans englez intitulat *morri.*

O serie de cercetători au susţinut că dansul a avut doar roluri ritualice, sacre, el fiind o formă de rugăciune omnivalentă (IB, p. 11), mai la îndemâna tuturor, ceea ce nu putea oferi limbajul articulat, care era destul de rudimentar, pentru a fi un mijloc de exprimare a stărilor şi trăirilor sufleteşti. Mai târziu, dansul a fost practicat şi pentru nevoi profane, pur distractive. Chiar dacă rolul sacru a avut întâietate, ambele roluri – sacru şi profan – s-au subsumat de la început, motiv pentru care este greu de delimitat: unde sfârşeşte sacru şi unde începe plăcerea produsă de mişcările ritmice. Căluşarul este un om ales, considerat, în timpul dansului, ca un semizeu, care, pentru câteva momente, sparge limitele umane spre a pluti într-o lume nouă, a miracolelor coregrafice. Băţul este singurul sprijin pe pământ, dar, în acelaşi timp, este şi obiectul prin care poate deveni o fiinţă aeriană; cu fiecare pas, pare că îşi ia zborul, pentru a se împotivi fiinţelor care-i ameninţă semenii pământeni, încercând, prin forţa jocului său, să anihileze răul venit de undeva, de sus. Acest joc parcă sfidează gravitaţia, ajungând până la levitaţie, zgomotul pintenilor izbiţi de călcâie şi sunetul zurgălăilor, încoronate de fâlfâitul panglicilor, fac din căluşar un adevărat vârtej, întrerupt brusc, la un semn al vătafului, când toţi se trântesc la pământ, cu faţa în jos. Gestul simulează moartea, care este urmată de reînviere, practică frecventă în scenele legate de fertilitate.

Acest dans românesc, prin bogăţia de forme şi nuanţe, şi prin

---

[359] Viorel Nistor, *Folclor coregrafic*, vol. I, Editura Muzicală, Bucureşti, 1991, p. 68, apud DTT, p. 197.

Scanned with OKEN Scanner

complexitatea valenţelor, se aşază negreşit printre primele locuri în ierarhia europeană. *Căluşul* sau *Căluşarul*, apare ca o apariţie anacronică, cu toate că, din aceeaşi familie coregrafică, se mai întâlnesc şi alte jocuri, în alte părţi ale continentului. Se presupune că jocul este de origine latină, ca o continuare a practicilor faimoşilor preoţi ai zeului Marte, *Colii Salii*, iar după alţi autori, ar semnifica însăşi comemorarea răpirii Sabinelor. Vechimea lui în spaţiul românesc rezultă din unele mărturii: în timpul domniei lui Mihai Viteazul, un grup de căpitani şi ostaşi l-au dansat la Braşov. Şi totuşi, se afirmă că *„obiceiul căluşeresc îl avem de la daci, dar el trebuie căutat mai adânc în timp, la vechii egipteni"*[360] şi asta pentru că un joc asemănător a fost răspândit la vechii egipteni, fiind consacrat zeului războinic similar cu Marte, al romanilor. Dacă după unii autori, dansul căluşarilor nu este o moştenire pur latină, el continuând practicile sacerdotale în cinstea zeului Marte, apărând la mai multe popoare indoeuropene; după alţi autori, el comemorează răpirea Sabinelor, fiind aşadar un *obicei preroman* (EDPR, p. 13; CV, p. 132). Gh. Baciu apreciază că jocul căluşarilor este specific poporului român. Oricum ar fi, căluşarii sunt o apariţie izolată în Europa, prin bogăţia de forme şi nuanţe, deşi dansuri din aceeaşi familie se întâlnesc şi în alte părţi ale continentului.

O asemănare cu căluşarii descoperim în descrierea unui dans, făcută de Xenophon (EDPR, p. 13), care mima lupta între dansatori, executat cu ocazia unui banchet dat de regele odrisilor, Seuthes[361], vecinii sciţilor, în cinstea celor zece mii de ostaşi, la întoarcerea lor în patrie. Dansul mai apare menţionat într-un text dialectal din 1935, în zona Teleormanului (cf. TD, p. 301).

Cert este că dansul este atestat, nu doar la români, ci şi la aromâni şi meglenoromâni. Bulgarii au preluat şi ei dansul de la români, având un dans cu numele *Floricika* (cf. EDPR, p. 65).

Dimitrie Cantemir menţionează datina căluşarilor, în *Descrierea Moldovei* (Cap. XVII),[362] în 1716, de unde rezultă vechimea dansului, dar şi substratul lui mitologic, şi legătura cu cele nouă zâne ale trandafirilor, ce apar la romani, în perioada Rosaliei, atât prin veşmântul femeiesc al căluşarilor, cât şi prin prezenţa motivului cifrei nouă. El găseşte nu doar o simplă asemănare a dansului căluşarilor cu dansul războinic *calavrismos*, ci consideră că acesta

---

[360] T. Speranţa, *Mioriţa şi căluşarii,* Bucureşti, 1915, apud CV, p. 132.

[361] Între anii 424-410 î. Hr., rege al odrisilor era Seuthes I (fiul lui Sparadocos, fratele lui Sitalces). Regatul odrisilor a fost un stat incipient, organizat după modelul satrapiilor persane. Data întemeierii trebuie să fi fost la scurtă vreme după 480, când împrejurările deveniseră favorabile, căci, după 479, perşii lui Xerxes, înfrânţi de greci în 480/479, renunţă la controlarea spaţiului balcanic. Spaţiul locuit iniţial de odrisi pare a fi fost Valea Hebrosului (Mariţa de azi), mai ales cursul ei inferior. Primul rege, Teres, pare a fi preocupat mai ales de stabilirea unor bune realţii cu sciţii, deveniţi vecini, cu atât mai mult cu cât se ştia despre ei că sunt numeroşi şi foarte buni războinici, de aici şi asemănările între tradiţiile acestora.

[362] Dimitrie Cantemir, *op. cit*, p. 185.

Scanned with OKEN Scanner

din urmă este chiar strămoşul dansului căluşarii: *„Jucătorii se numesc **căluşarii,** se adună o dată pe an, se îmbracă în straie femeieşti. În cap îşi pun cunună împletită de pelin şi împodobită cu flori; vorbesc ca femeile şi, ca să nu se cunoască, îşi acoperă obrazul cu pânză albă. Toţi au în mâini câte o sabie fără teacă, cu care ar tăia îndată pe oricine ar încerca să le dezvăluie obrazul. Puterea acesta le-a dat-o o datină veche, aşa că nici nu pot să fie traşi la răspundere-judecată, când omoară pe cineva în acest fel... Căci ei au peste o sută de jocuri felurite şi câteva aşa de meşteşugite, încât cei ce joacă parcă nici nu ating pământul şi parcă zboară în văzduh. În felul acesta petrec în jocuri necontenite cele zece zile, între înălţarea la cer a lui Hristos şi sărbătoarea Rusaliilor, şi străbat toate târgurile şi satele, jucând şi sărind. În toată vremea aceasta, ei nu dorm altundeva decât sub acoperişul bisericii şi zic că, dacă ar dormi într-al loc, iar căzni de îndată strigoaicele. Dacă o ceată de căluşari întâlneşte în drum alta, atunci trebuie să se lupte între ele. Ceata biruită se dă în laturi în faţa celeilalte şi, după ce fac învoieli de pace, ceata biruită este supusă celeilalte cete, vreme de nouă ani. Dacă vreo unul este omorât într-o astfel de încăierare, nu se îngăduie judecată şi nici judecătorul nu întreabă cine a săvârşit fapta. Cine a fost primit într-o asemenea ceată trebuie să vină de fiecare dată, vreme de nouă ani, în aceiaşi ceată; dacă lipseşte, ceilalţi zic că îl căznesc duhurile rele şi strigoaicele”.*

Istoricul austriac Franz Sulzer, la sfârşitul secolului al XVIII-lea, vizitând Ţările Române, sublinia şi el asemănarea dansului căluşarii cu cel al vechilor romani: *„Este mai mult decât probabil că căluşarii sunt o rămăşiţă însemnată a **colisaliilor** vechilor romani; căci nu numai numele de căluşari, când ne vom lua după numele latin, dar chiar şi îmbrăcămintea, jocul, timpul când se face această serbare a colisaliilor, sunt în raport cu jocurile căluşarilor noştri (moldoveni, olteni, munteni, transilvăneni, bucovineni ş.a) şi aceştia au, ca şi cei ai romanilor... centuri, ... precum aceia a romanilor, aşa şi cei a românilor au în loc de suliţă în băţ lung... Chiar şi pălăriile lor se deosebesc, ca şi a **colisaliilor romani**, printr-un pompon de pene... Ei au un vătaf, ca şi vates al colisaliilor romani... Ei execută acest dans cu puţină diferenţă de acel ce-l executau romanii. Căluşarii joacă în satul lor sau în cele vecine pe stradă, ca şi preoţii romani.”*[363, 364] În perioada romanizării, cele două ritualuri s-au contopit şi au fost denumiţi căluşari. (CV, p. 125)

Şi Ion Heliade Rădulescu[365] scria despre ei, în „Curierul românesc” nr. 41, din 30 mai 1843, scoţând la iveală aspecte interesante: prezenţa steagului, mimarea unei bătălii şi prezenţa unui vers, aparent fără mare semnificaţie:

---

[363] Franz Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens,* Wien, 1782, t. II, p. 405-412, apud CV, p. 129.

[364] *Hălăi-Şa! Căluşul argeşean*, Centrul Creaţie Populare a Judeţului Argeş, Editura Paralela 45, 2001.

[365] „Curierul românesc”, Bucureşti, 30 mai, 1843, nr. 41, apud CV, p. 129.

Scanned with OKEN Scanner

„...Tinerii jucăuşi săvârşesc diferite săltări, urmate de versuri produse de ei într-adins al cărui vers este: ``Pe ea!`` Steagul sus se ţine în mână în răstimpul jocului sau se împlântă în pământ, şi joacă împrejurul lor, şi fiecare dănţuitor, când trece pe lângă el, în semn de curtenie, până când strigând neîncetat: Pe ea! " Apoi, unul dintre ei răpeşte steagul şi fug cu toţii în larmă. După aceea, întâlnindu-se, îşi încrucişează toiagele în semn de bătălie. Pe urmă, se încing felurimi de jocuri gimnastice (adică dansuri populare). Fetele au o superstiţie de a lua de la căluşari diferite obiecte sau veşminte sau mâncare, iar mai cu seamă usturoi. Se crede că aceste obiecte, dacă le-au jucat căluşariii, sunt bune ca leacuri de friguri şi de alte boli. Niciunul dintre elementele menţionate nu este pus la întâmplare, în fiecare dintre ele găsim reminiscenţe de la romani, este vorba mai ales despre atragerea femeilor prin joc, acesta încheindu-se cu răpirea Sabinelor la semnalul: „Pe ea!" Adică „pe fată"! Scris de strămoşul nostru Romulus, înlocuit aici, în jocul Căluşarilor, prin răpirea steagului. Mimarea luptei căluşarilor echivalează cu luptele purtate de către romani cu Sabinele, iar dansurile de final celebrează triumful lor, astfel totul este înconjurat într-o frumoasă alegorie."

Samuil Micu explică transformarea din *colii salii* în căluşari: *„Era la romani joc, care-l făcea în luna mai, când întru cinstea lui Romulus ţinea Parantalia, sărbătoarea jucătorilor... Acestea, astăzi, la românii noştri, sunt căluşarii, care pe acea vreme a anului, în sărbătoarea Rusaliilor, de vreme ce creştinii nu pot să ţină sărbătoarea lui Romulus, umblă prin sate jucând. Să zic căluşarii, cum se zic colisalii, pentru că românii, unde este în limba latinească şi singur între două glasnice (vocale), îl mută aşa zic „scara", „soare", în loc de „scala", „soale", aşa zic şi aici,* ***Colisalii zic colişarii şi căluşarii.*** *Cel ce era la romani „**vates**", la românii noştri **este „vătaf"** şi în loc de „**hastă**", **lance** ori suliţă, ţin în mâini „bâte"".*[366]

Jocul era menţionat şi la 10 octombrie1599, când Bathory a organizat, în Alba Iulia, o serbare fastuoasă în cinstea fiicei a lui Mihai Viteazul, dansul *Căluşerii* fiind jucat sub comanda vornicului Baba Novac, boier muntean, conform scriitorului maghiar Dósza Daniel, în cartea sa *Kornis Ilona,* Pesta, 1850[367]. Folcloristul Teodor Burada (1839-1923) menţiona că: *„Nu este popor unde se vorbeşte limba românească, între care să nu fie cunoscut jocul **căluşarii"*** (CV, p. 127). De asemenea, în notele de călătorie ale lui N. Liviţchi, apărute în 1818, în revista din Harkov, „Ukrainskii vestnic", se face o menţiune legată de dansul *căluşarii* la români.

Poetul maghiar Ballasa Balint aminteşte acest dans, la încoronarea împăratului Rudolf al II-lea, ca rege al Ungariei, în 25 septembrie 1572 (EDPR, p. 35), unde el însuşi a jucat *Căluşerul,* spre admiraţia celor prezenţi.

---

[366] Horia Barbu Oprişan, *Căluşarii*, p. 20; cf. şi CV, p. 129, 130.

[367] „Observatorul", Sibiu, an II, nr 21, 14/16 martie 1879, p. 1, Turturel Codreanu, apud DJPR, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Iorga a găsit o plângere a poporenilor, prin care protopopul Petru de la Orăştie este pârât episcopul Dionisie Novacovici, în 1764, deoarece *„au fost în 9 ani căluşeariu"*. (EDPR, p. 38.) Protopopul-căluşar l-a inspirat pe Ion Agârbiceanu, în povestirea acestuia, *Slăbiciunea părintelui Grigore*. De asemenea, într-un bocet din Boşorod-Hunedoara, s-a păstrat versul: *Puiuţ, căluşeriu mamii* (*Ibidem*).

Dansul *Căluşarii*, neîntrecut prin frumuseţea coregrafică, dinamismul zguduitor, are trăsături comune cu dansul săbiilor (CV, p. 12), un ritual magic de germinaţie, pentru fertilitatea pământului. Era foarte răspândit la persani, traci, greci, celţi, romani, păstrându-şi aceeaşi forţă de expresie plastică şi acelaşi ritm energic. El se păstrează în continuare la: ucraineni, polonezi, spanioli, germani, englezi, francezi, albanezi, cu unele modificări, dar şi la georgieni, armeni, asetini, olani, abhazi, daghestani, azerbaigeni. La noi a preluat aceeaşi formă în dansurile haiducilor dornici de libertate şi independenţă, care l-au jucat cu săbiile în mâini, imitând lupta lor contra tătarilor şi turcilor. Xenophon (EDPR, p. 65) aminteşte şi el de dansul săbiilor la traci, pe care noi îl vedem înrudit cu *Căluşarii* de astăzi.

Jocul căluşului este legat structural de alte jocuri din Peninsula Balcanică, practicate de aromâni, macedoneni, megleno-români, bulgari, sârbi şi croaţă. Cetele de *liguciaci* sau *arugiciari*, travestiţi şi înarmaţi, cu măciuci sau săbii din lemn, colinda satele, mimând acţiuni asemănătoare cu cele jucate de căluşari[368], iar în jocul *koleda*, celebrat de agricultorii şi păstorii din Serbia, apare simulacrul luptei cu săbii din ritul originar[369].

A. Bucşan consideră că termenul *căluş* provine din latină, *collusium, collusii* însemnând 'dans în grup', 'a dansa împreună' (*a dance group*), dar şi 'societate secretă' (*a secret society*)[370], în sensul de 'a împărtăţi un secret, o complicitate', fapt ce satisface majoritatea caracteristicilor jocului ritualic.

De asemenea, căluşarii joacă de la Înălţare până la Rusalii, perioadă în care cutreieră localităţile, jucând şi săltând, nu se culcă decât sub acoperişul bisericilor, căci, după tradiţie, dacă s-ar culca în alt loc, i-ar munci strigoaicele, sau cum le zic chiar ei, *frumoasele*.[371] Dansatorii sunt împodobiţi cu zurgălăi şi clopoţei la picioare, pentru a produce impresie spectatorilor. Deosebit de complex, dansul are 12 jocuri componente cu 21 de figuri, din care 3 sunt pentru femeile bolnave de dorul jocului, numite *Sbătuta, Sărita* şi *Siocana,* apoi este *Ursul* şi *Cioara*; celelalte jocuri nu au denumiri proprii, motiv pentru care ei le numesc *Căluţul* şi *Căluceanul,* cu figuri deosebite.

---

[368] T. Papahagi, *Din folclorul romanic şi cel latin,* Bucureşti, 1933, p. 228-234, apud ITR, p. 50.
[369] J. Rajic, *Histoire de divers peuples slaves, nottament des Bulgares, des Croates et des Serbes*, vol. I-IV, Cap. XXI, Viena, 1794-1795, p. 95, apud ITR, p. 50.
[370] Gail Kligman, *Căluş. Symbolic transformation in romanian ritual,* The Romanian Cultural Foundation, Publishing House, Bucharest, 1999, p. 78.
[371] Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români,* Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2006, p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

Când joacă, căluşarii au: un drob de sare în mijlocul lor, 3 căpăţâni de usturoi verde la brâu şi un băţ pe care-l ţin numai în sus, ca o prăjină lungă, cu o basma albă, pe care se leagă pelin şi usturoi.

Densuşeanu confirmă legătura dintre căluşari şi iele (rusalii) prin versurile: *„se închină la trei zâne lăsate de Dumnezeu a poci lumea"* (EDPR, p. 43). Nouă sunt căluşarii din Banat, ca şi numărul zânelor. Căluşarii din Alba Iulia credeau, de asemenea, că patroana lor ar fi Irodeasa, crăiasa zânelor, căreia nu uitau să-i arunce ca dar prima îmbucătură şi întâiul pahar de băutură. Ceata jucătorilor se numeşte, la meglenoromâni şi bulgari, chiar *rusalii (rusalci)*. Nu întâmplător, căluşarii au straiele femeieşti ca ielele, cunună de flori sau frunze de pelin pe cap, vorba cu glas femeiesc, portul faimoaselor buruiene: usturoi, pelin, leuştean, plăcute miluitelor (zânelor), căluşarii simţindu-se emisari ai ielelor.

Interesant este că, deşi se identifică într-o oarecare măsură cu ielele, căluşarii au rolul de a vindeca relele cauzate de iele, fiind o contaminare mai greu de detectat. N. Densuşeanu afirma: *„Cine se îmbolnăveşte în săptămâna aceea, se zice că* ***e luat din Rusale****. Se tocmeşte cu căluşarii, pe un galben şi un mile, şi băutură, ca să-l scoată din Rusale pe bolnav... se joacă în jurul bolnavului"*. (EDPR, p. 52). Legătura lor cu lumea ielelor şi prezenţa lor ca nişte semizei sunt elemente importante, atestate şi prin modul în care sunt selectaţi cei ce vor face parte din ceata căluşarilor: *„Ca să-l ia în căluş, trebuia să stea în aer cât mai mult, trebuia să plutească"* (în Mihai Bravu-Vlaşca), *„să nu i se vadă picioarele şi să stea în aer cât mai mult"* (Mihăileşti-Vlaşca) (*Ibidem*, p. 60). Totuşi, nu putem trece cu vederea virtuţile apotropaice ale calului, atât de ridicate, încât şi ielele se tem de prezenţa lui. Este greu, însă, de precizat dacă aceştia sunt canalizaţi contra ielelor, având rolul de a le speria sau, dimpotrivă, de a le imita. Restricţiile şi păstrarea secretă a identităţii participanţilor, duritatea cu care sunt trataţi cei ce încalcă regulile denotă ermetismul cetei, caracterul ei de asociaţie secretă cu funcţii cultice şi rădăcini preistorice, devenit proverbial în zona oltenească: *Nu se spune, ca-n căluş*. (EDPR, p. 55)

M. Louis pune jocul căiuţilor, din apusul şi centrul Europei, în legătură cu acţiunea de domesticire a calului în preistorie. Romulus Vuia, alături de italianul Alessandro Parisotti, primul care intuieşte corect etimologia termenului (*ibidem*), vorbeşte de substratul cabalic, confirmat de însăşi structura dansului şi de numele jocului: *Călucean* în Banat şi Moldova, *Căluş* în Banat şi Transilvania, *Căluş* şi *Căluşar* în Oltenia şi Muntenia, *Căluşer* în Transilvania.

La ultimul dans din ansamblul de jocuri ale căluşarilor, numit *Calul*, la care dansatorii nu chiuie, ci nechează fiecare pe rând, cum apucă, se confirmă dependenţa cabalină, un rest dintr-un cult totemic. Săriturile succesive, ca peste un cal, atestă aceeaşi dependenţă cabalină: *„Se aşează în rând, aşa fel încât unul să vină în spatele celuilalt. Se apleacă cu toţii la pământ. Porneşte*

Scanned with OKEN Scanner

cel din urmă (vătaful), care pune mâinile pe cel de dinaintea sa, sare peste el şi strigă: hai la căluşerii, hai!, sărind apoi şi peste ceilalţi. Procedează cu toţii la fel". (N. Densuşeanu, Gângiova-Dolj cf. EDPR, p. 42). *Saltus,* cu sensul originar de 'săritură', se leagă de *colii salii*, faimoşii preoţi ai lui Marte, ca nişte cultivatori ai săriturilor rituale[372] menite să asigure prosperitatea câmpului.

Şi purtatul pintenilor ar fi putut fi pus pe seama prezenţei invizibile a calului; Sulzer vorbeşte despre nişte *„pinteni uriaşi"* (*op. cit.*). Căluşarii români, într-o competiţie de la Londra, în 1935 (*ibidem*, p. 42), şi-au prins la călcâie o bucată dintr-un pinten din care săreau scântei.

Multitudinea de semnificaţii atribuite calului atestă polivalenţa interpretărilor jocului căluşarilor: cult de iniţiere a tinerilor, mijloc de apărare contra agresiuni ielelor, manifestare a unui vechi cult solar etc. La fel ca în dansul ursului, despre care se crede că are puteri tămăduitoare, căluşarii îl calcă pe cel bolnav, pe rând, din cap până în piciore, îi spun ceva la ureche şi poruncesc bolii să-l elibereze. Oamenii spun că acest ritual, făcut de trei ori în trei zile, vindecă orice boală, după cum afirmă Cantemir.

Cuvântul *cal* nu doar că face parte din fondul principal de cuvinte ale limbii române, dar se remarcă şi prin vitalitatea sa, subliniată de polisemia cuvântului, el fiind şi arhilexem pentru o serie întreagă de cuvinte: *cal, căluţ, căluş, căluşar, călare, călărie, călărime, călărit, a încăleca, a descăleca, descălecat,* alături de expresii numeroase în componenţa cărora intră acest cuvânt: *a face din cal măgar, a fi cal breaz, la paştele cailor, calul din dar nu se caută la dinţi, a visa cai verzi pe pereţi* etc.

El este totem şi strămoş mitic al multor populaţii arhaice, fiind divinitatea principală a multor religii arhaice de tip zoolatric, sau religii care mai păstrează elementele unui cult al animalelor. Semnificaţiile calului pătrund până la nivelul macrocosmic, unde identificare calului cu universul însuşi este prezentă la mai multe popoare euro-asiatice. Calul a impresionat mereu prin proporţiile ideale ale corpului, viteza de deplasare, inteligenţa, simţurile ascuţite. El este purtător, deopotrivă, al vieţii şi al morţii, fiind când benefic, când malefic, destinul său fiind inseparabil de cel al omului, singurul care trece nepedepsit pragul inaccesibil raţiunii.[373]

Stepa Asiei Centrale, pământ al călăreţilor şi şamanilor (slujitori ai religiei primitive din ordul şi centrul Asiei, eschimoşii şi indienii din America de Nord şi de Sud, Indonezia şi Africa) au păstrat în tradiţie imaginea calului htonian (referitor la divinităţi subpământene), ale cărui puteri vin să le continue pe cele ale omului, din punctul în care acesta încetează în pragul morţii. Astfel, la majoritatea popoarelor altaice (din Munţii Altai), şaua şi

---

[372] *Ibidem*, p. 28; partea latină e neaşteptat de săracă, întrucât termenii ce desemnau dans, *saltus* şi *saltare,* nu s-au transmis la niciunul din popoarele romanice.
[373] Vezi Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 223-224.

Scanned with OKEN Scanner

calul celui mort sunt aşezate lângă cadavru, spre a asigura răposatului ultima călătorie. La buriaţi, calul unui bolnav, despre care se credea că şi-a pierdut temporar sufletul, este legat lângă patul stăpânului ca să vestească întoarcerea sufletului acestuia. Şamanului care moare i se pune în loc de pernă o şa, iar în mâini i se pun frâiele, un arc şi săgeţi. La beltiri, calul celui mort este sacrificat, pentru ca sufletul lui să-l călăuzească pe răposat, calul fiind considerat animal-călăuză, mijlocitor între cele două lumi, un dublu al omului[374].

Se pare că intrarea în istorie a acestui animal, îmbrăcat uneori în aură misterioasă, se produce în epoca de tranziţie dintre Neolitic şi Epoca Metalelor, când caii sălbatici încep să fie domesticiţi şi întrebuinţaţi la călărie şi la diverse munci agricole, mai exact cu civilizaţia agro-pastorală. După părerea lui A. Leroi-Gourhan, din cele 986[375] de reprezentări zoomorfe cercetate de el, în peşterile din Franţa şi Spania, pe primul loc se situează imaginea calului, cu 313 imagini.

Urmele lăsate în toate culturile lumii, de imaginea simbolică a acestui animal, se pot observa şi prin înrudirea dintre limbile indo-europene: sanscr. *cçvah*, lat. *equus*, gr. v. *hipos,* pers. v. *asa,* irl. *ech*, engl. *eoh*, rom. *iapă* etc. (cf. I. Evseev, p. 68). Toate limbile neolatine au preluat termenul: cf. it. *cavallo*, sard. log. *kaddu,* fr. *cheval*, prov. *caval,* cat. *cavallo*, sp. *caballo*, port. *cavallo* (DELR, p. 58).

Calul năzdrăvan are un loc bine delimitat şi în spaţiul popular românesc, mai ales în basme şi legendele, fiind un prieten de nedespărţit al omului, el purtându-l pe acesta *„ca vântul şi ca gândul"*. Viteza lui devine o metaforă a vitezei vântului, timpului şi a gândului, care nu cunoaşte obstacole în calea sa, conferindu-i-se funcţia de intermediar între cer şi pământ, dar şi sensul de călăuzitor. Această idee o observăm în viaţa creştină: caii plimbă carul Sf. Ilie, ca zeu al furtunii şi fulgerelor cereşti. În mitologia greacă, Pegasul înaripat cară fulgerele lui Zeus. Dansul ar fi urmaşul celui prezentat de romani în faţa Sabinelor, pentru a-i determina pe locuitorii respectivi să deschidă porţile oraşului. Alte ipoteze fac legătura între jocul căluşarilor şi dansul războinic al celor 12 preoţi ai cultului zeului Marte, numiţi *salii* sau *salieni.*

Se pare că niciun simbol nu există în sens izolat, la fel ca şi fiecare sens particular al său, fiecare dintre semnificaţii intrând în relaţie paradigmatică cu semnificaţia altor simboluri, el devenind o componentă a unei *constelaţii simbolice,*[376] împrumutând sensuri noi de la simbolurile adiacente. Calul, aşadar, se va înscrie într-un moment al evoluţiei sale semantice în grupul simbolurilor legate de pământ fertil (câmp, ogor, brazdă, lan, spic, bob de grâu). El va prelua o serie de semnificaţii ale acestora, devenind simbol al fertilităţii (*spiritul pământului*) şi o întruchipare a divinităţii agrare. Orice

---

[374] *Ibidem*, p. 226.
[375] Evseev, *op. cit.*, p. 68.
[376] *Ibidem*, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

obiect, care devine simbol, se încarcă cu atributele intrinseci ale acestuia, deşi uneori diferenţele dintre gândirea actuală şi cea precedentă pot fi ambigui, producând o dificultate în interpretarea acestora.

Înzestrat cu atributele cunoaşterii lumii infernale, ca fiu al Pământului-Mamă, calul este ghid pentru sufletul celor fără drum de întoarce, ca animal psihopomp, dar şi *călăuză*[377] eroului iniţiatic ce descinde în lumea de dincolo, la fel ca Făt-Frumos din basmele românilor, care trebuie să-şi procure un cal fermecat, pentru a coborî în lumea Infernului. Rolul său de animal psihopomp şi iniţiatic este prezent şi în practicile şamanice la popoarele orientale, prin care se face legătura cu lumea tenebrelor. Până şi timpanele tobelor şamanice sunt făcute adesea din piele de cal. Diavolul religiei zoroastre a iranienilor, Ahriman[378], era adesea reprezentat cu chip de cal. În ceea ce-i priveşte pe celţi, supranumiţi „copii de iapă", calul le era animal totemic, iar numele de *celţi* înseamnă *călăreşti*, aşa cum numele de *daci* înseamnă *lupi*[379]. (Teoria este discutabilă, dar nu o analizăm aici.) Chiar şi la noi, în tradiţia populară, se crede că spiritele malefice, care vin din altă lume spre a-i înfricoşa pe cei vii (strigoii, moroii, vârcolacii, pricolicii etc.), iau adesea formă cabalină. În descifrarea viselor, a visa un cal de către un bolnav înseamnă moartea iminentă.

Imaginea terifiantă a calului a lăsat urme în diferitele limbi indo-europene. Cuvântul de origine franceză *coşmar* (fr. *cauchemar*) este înrudit cu englezescul *nightmare* (*iapa morţii*), având în componenţa sa rădăcina *mar/mor* legată de moarte, epidemie; *stafie* ger. *Mahart*[380]; „iapă, demon htonian"; v. sl. *mora* (*vrăjitoare*), v. irland. *Morah* „moarte, epidemie"; v. indiana *moras* „moarte"; lat. *mors, mortis*, lit. *moras* „moarte", pestă; rus. *Mor* „epidemie", „moarte". Aceleiaşi familii îi aparţine, se pare, şi termenul din română, *moroi*; Totuşi, Zeno Vancea prezintă faptul că etimologia propusă de specialişti este cea latină *collussium,* „înţelegere secretă".[381]

În spaţiul carpato-danubian, agricultura şi păstoritul fiind strâns legate de pământ, era firesc să observăm predominanţa religiei htoniene, calul ocupând locul de frunte în diferite practici agrare antice. El este prezent în cca. 200 de monumente (cf. Evseev, 83), ceea ce dovedeşte un adevărat cult al calului şi chiar existenţa unui zeu trac, reprezentat călare pe cal etc. Şi la alte popoare observăm relaţia strânsă între cal şi fecunditatea pământului. În Franţa şi Germania, spre exemplu, în perioada secerişului, cel mai tânăr cal al satului

---

[377] Doina Ruşti, *Dicţionar de teme şi simboluri din literatura română*, Iaşi, Polirom, 2009, p. 82.
[378] Evseev, *op. cit.*, p. 80.
[379] Ion Ghinoiu, *Căluşul, Le Căluş, Istorie şi documentare, Histoire et documents*, Editura Fundaţiei Universitatea pentru toţi, Slatina, 2003, p. 14.
[380] Evseev, *op. cit.*, p. 83.
[381] cf. Zeno Vancea, *Dicţionar de termeni muzicali*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

beneficiază de o atenţie deosebită, el fiind cel ce asigură viitoarea germinaţie.

„Tracii, popor de agricultori, dar şi crescători de cai, aveau o preferinţă specială pentru cal, care nu lipseşte aproape din nici o scenă importantă, fie ca scenă de luptă, de vânătoare sau de cult, ori ca podoabă". Autorul subliniază apoi: *„Totemul tracilor se pare că este calul din care cauză există la traci un cult al eroului-ocrotitorul cailor, cunoscut în mitologia tracilor sub numele de Heros Utaspion şi efigia favorită pe monedele tracilor era un călăreţ pe cal sau chiar un cal singur"*[382].

Caracterul apotropaic (de apărării împotriva duhurilor rele) se observă în comunitatea de tip arhaic care folosea diferite obiecte, reprezentând figura calului,[383] pe la ferestre şi uşile caselor, pentru a fi feriţi de primejdii.

După Primul Război Mondial, jocul *căluşerilor* începe să intre într-o fază de dispariţie din viaţa folclorică a satului, prin pierderea semnificaţiilor ceremoniale şi ritualice. Se mai numeşte *Bătuta, Banu Mărăcine* (DTT, p. 196; JNN, p. 13) sau *Romana. Căluşerul*, azi un dans stilizat, devenit profesionist, căci cele îndelungi exerciţii şi abilităţi speciale. Ion Caraion nota melodia *Banu Mărăcine* de astăzi, melodie a *căluşerului (bătutei)* numind-o *Danse des Bouffons ou Matthachius* (DTT, p. 196). El se deosebeşte ca structură de *căluşul* din celelalte zone.

Romulus Vuia identifică şase elemente importante în legătură cu acest joc, şi anume: jocul se asociază cu un cult solar (dansurile cu arme) şi cu un cult al zânelor; există un strâns raport între căluşari şi iele, căluşarii apărând ca reprezentaţii ielelor; căluşarul, în forma sa originală, a fost un dans de arme, al cărui scop era alungarea demonilor păgubitori sănătăţii; există şi la alte popoare europene, îndeosebi din Peninsula Balcanică, dansuri similare; căluşarii şi-au primit numele de la cal (căluşul), care este un demon al fecundităţii şi sănătăţii; există o strânsă legătură între jocurile căluşarilor şi serbările practicate în legătură cu anticele *Rosalia* sau cel puţin o puternică influenţă venită din această direcţie.[384]

---

[382] I. Evseev, *op. cit.*, p. 83.

[383] Doina Ruşti, *Dicţionar de teme şi simboluri din literatura română*, Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Iaşi, Polirom, 2009, p. 84.

[384] Romulus Vuia, *Originea jocului de Căluşari*, în Constantin Stancu, *Căluşul. Antologie de studii*, Editura Tiparg, 1997, p. 123.

Scanned with OKEN Scanner

III.6 Hora - un termen plurivalent

„Fiecare mişcare a dansului este o sinteză, o armonie, un acord executat de marea orchestră a corpului uman, iar arta dansului izvorăşte din această armonie şi nu este numai angrenarea fiecărei părţi a organismului ci, strâns unite, toate părţile zămislesc frumuseţea." [385]

Serge Lifar

Cele mai multe dintre jocurile şi dansurile româneşti provin din sfera dionisiacă şi includ un consum excesiv de energie, tumult, frenezie şi dezordine aparentă. Din sfera apolinică provin puţine dansuri, cel mai răspândit este hora. În dansul popular românesc se regăseşte o îmbinare armonioasă a dionisiacului cu apolinicul, dansurile din prima categorie au momente de relaxare, cu mişcările potolite până la extincţie, iar din a doua categorie au impulsuri de înviorare care necesită un spor de energie. Hora este un dans apolinic, maiestuos, care pretinde o ţinută dreaptă, jovială, plină de graţie. Este un dans de manifestare a adeziunii colective, un dans al echilibrului sufletesc, al armoniei, al bucuriei în comuniune. Străvechi spectacol popular, era considerată focarul cultural al sătenilor. Ea stă la temelia tuturor jocurilor româneşti, constituind imaginea întregii vieţi a satului. La hora satului se zămisleau diferite planuri, multe dintre problemele cele mai complicate erau rezolvate anume aici. Hora e o sărbătoare a celor mai frumoase sentimente, a celor de prietenie, de iubire, dăruire, veselie etc. La hora satului, tinerii nu-şi permiteau să vorbească vorbe urâte. Asemenea cazuri aduceau părinţilor mare ruşine. La horă, oamenii îşi făceau noi prieteni, se cunoşteau mai bine, se împăcau dacă erau certaţi. Pentru fete, ieşitul la horă constituia momentul premergător măritişului, devenind totodată un criteriu de apreciere a vârstei: *„fete care nici nu sunt ieşite la horă"* şi *„fete care sunt ieşite la horă"* (17-18 ani) (FCDV, p. 7); Fetele nu aveau dreptul să refuze invitaţia niciunui flăcău, fără un motiv temeinic, iar dacă acest lucru se întâmpla, flăcăul cerea lăutarilor „să cânte marşul", iar fata trebuia să părăsească locul unde se desfăşura hora, nu înainte ca lăutarii să anunţe pentru cine se cântă.

Şi pentru băieţi, ieşirea la horă era importantă, deoarece băieţii care se bucurau de atenţia fetelor erau cei cu stagiul militar satisfăcut, cei „liberaţi". La horă mai participau şi familiile tinere, dar nu mai mult de doi, trei ani.

---

[385] Doina Ferenţ, *Istoria dansului (Curs)*, Editura Universităţii de Artă Teatrală, Târgu Mureş, 2003, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

Jocurile practicate de ţărani sunt create după modul de viaţă al acestora, mai pline de viaţă şi energie, în care se preferă bucuria de a fi în comuniune pe când cele citadine preferă senzualitatea tangoului, care oferă şi o apropiere erotică a partenerilor. Dacă dansurile rurale populare sunt construite în aşa fel încât să exprime bucuria, tumultul şi frenezia, cele citadine exprimă plăcerea palpitaţiilor partenerilor. Omul din popor pare că are în interiorul fiinţei sale o fiinţă încătuşată care, prin dans, este dezlegată în ritmul săltăreţ al jocului, bucuria se manifestă atunci când se simte eliberată din strânsoarea trupului. Etimologia cuvântului este explicată (EDPR, 17) ca provenind de la gr. *horeia* 'bucurie', de la *hara* sau 'a fi vesel', de la *hairein*. Noţiunea de horă vine, mai exact, de la cuvântul grecesc *choros* (cf. IB, p. 16) sau *horos*, ea făcând parte din marea familei a dansurilor balcano-carpatice; ngr. *χορόρ* se presupune, în general, că a intrat în română prin intermediul bg. *hóro* (DER, p. 401), însă această ipoteză nu pare convingătoare; cf. şi sb. *horo,* tc. *hora.* Der. *hori,* vb. (a juca hora; a cânta sau a interpreta la instrumente melodii populare; a aduna cu grebla fânul pentru a forma baza căpiţei); *horitor,* s. m. (dansator; cîntăreţ); *horitură,* s. f. (baza căpiţei); *horişte,* s. f. (loc sau sală unde se dansează) (DER, p. 401).

Vladimir Curbet a observat, nu întâmplător, în cadrul festivalurilor folclorice, asemănarea jocurilor româneşti cu cele greceşti care au păstrat mai fidel repertoriul vechi. În cadrul unui festival de dans, din anul 1962 (EDPR, p. 14), şi Ovidiu Bârlea semnalează această asemănare a repertoriului nostru coregrafic cu cel grecesc insular, şi nu cu cele bulgare şi sârbe, fapt explicat prin afinităţile traco-eline, aşa se explică şi denumirea *horei.* Sprijiniţi de etimologia *horós* din horă (arom. *cor*), unii autori au postulat originea greacă chiar şi a dansului în sine. Urmărind, însă, prezenţa lui la unele popoare primitive de pe alte continente, observăm larga lui circulaţie.

În opoziţie cu jocul vivace din Maramureş şi Oaş, *hora* sau *horea* în Transilvania devine tărăgănată, punctată de ciudate sunete sughiţate, uneori bizare. (*Ibidem*, p. 16)[386] Acest lucru se explică prin faptul că, încă din vechime, dansul era însoţit de cântec, dansatorii dansau pe melodii cântate. De ei înşişi sau de alţii, fapt ce, printr-un salt semantic, s-a ajuns ca *hora* să însemne *cântec*, în zona transilvană, cântec lent şi tărăgănat, aşa cum în Franţa *carole* a desemnat „jocul în cerc pe cântece vocale". Îmbinarea celor două într-un singur cuvânt îşi are existenţa în termenul german *Leikan* care înseamnă şi dans, şi cântec, iar verbul *leichen* înseamnă 'a sări' (EDPR, p. 16, 17, 111). Această îmbinare a celor două elemente se constată şi la vechii egipteni, care aveau o singură denumire atât pentru 'dans', cât şi pentru 'chiot'. Este explicabil de ce denumirea horei vine de la *horos,* care a dat şi

[386] Interesant este că, în DTT, p. 94, hora de aici este prezentată ca având un *tempo* mai iute decât în Oltenia, Muntenia, Moldova.

Scanned with OKEN Scanner

denumirea termenului,'cor', ţinând cont că joc fără muzică nu este posibil nici măcar la populaţiile tribale, între dansatori şi muzicieni creându-se o legătură indestructibilă. Jocul hora se întâlneşte la mai toate popoarele, dar sub denumiri diferite. La bulgari se spune *horo*, la albanezi *horos*, la sârbi, ucraineni şi slovaci *colo*, la gruzini, adjari şi abhazi-*horumi*, la ruşi *horo-vod* (CV, p. 34; DTM, p. 232), la macedoneni *taneţ*, iar la greci, traco-iliri şi romani *choros*.

Pe *chorus* îl menţionează Ulysse de Marsillac, în 1869, care notează că *„tinerii şi bătrânii se adună în anumit loc şi ei joacă hora,* chorus *în antichitate"*[387], iar mai departe, ne spune că *„oamenii din popor, amestecaţi, joacă hora (chorus anticilor), în cadenţa muzicii lăutarilor."*[388]

Dansul în cerc, figură perfectă, ar fi putut reproduce un dans pe un cerc cosmic şi, probabil, era legat de cultul Soarelui. Datorită perfecţiunii acestei forme circulare se dansează horă şi la cununie, când se cântă *Isaia dănţuieşte*, dar şi la nuntă, când toţi nuntaşii dansează *Nunească*. Este interesant de observat că 'a se însura' include cuvântul *sura*, o denumire sanscrită a Soarelui[389], asemănat cu inelul de cununie, de aceeaşi formă, ca simbol al perfecţiunii.

Hora (JNN, p. 6), străvechi dans popular, îşi păstrează denumirea mai ales în Moldova; în celelalte regiuni ale ţării acestui dans i se spune mai des *joc*, cuvânt de origine latină (< lat. *jucum*), care are acelaşi înţeles ca şi hora. În Moldova, întâlnim mai multe dansuri în folclor, cu diferite denumiri, cel mai răspândit rămâne însă hora, dansul cu cei mai simplii paşi, mai mult ca un mers cu sprinteneală cadenţată, întâlnit la vechii egipteni, evrei, fenicieni, traci, romani şi pe tot teritoriul Daciei. Deşi se consideră că este un tip de dans jucat pe întreg cuprinsul ţării, la nord de lanţul Carpaţilor, el nu este întâlnit decât destul de sporadic în sudul Transilvaniei, şi diferă oarecum de hora bine ştiută (*Hora de la Luncani, Hora luncănească, Ţigănească*). Ce este atipic e tocmai faptul că denumirea de *Horă* nu îşi găseşte justificarea pe deplin, deoarece, în sudul Transilvaniei, aceasta se desfăşoară ca dans de perechi (cf. DTT, p. 94), ca şi sârba, de altfel. Fiecare pereche se desprinde, la un moment dat, din cercul mare şi începe să danseze în mijloc. *Hora* e diferită de *Roata* (EDPR, p. 69) din Oaş şi Maramureş, deşi se joacă în cerc, ea diferă de horele din jurul Carpaţilor. Aceasta din urmă e un împrumut relativ recent, jucându-se pe alocuri, mai ales din iniţiativele intelectualilor, cu rolul de a completa lipsa unui joc de grup care să fie în acelaşi timp şi comod.

---

[387] Ulysse de Marsillac, *De Pesth à Bucarest. Notes de voyage*, 1869, p. 15, apud JNR, p. 15.
[388] *Ibidem*, p. 144, apud JNR, p. 15.
[389] *Ibidem*, variante nelocalizate, XX, p. 1003, apud Mioara Căluşiţă Alecu, *Zalmoxis*, Editura Miracol, Bucureşti, p. 85-86.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, urmărind ALRM II[390], vol. III, harta 1072 (1266), se poate observa că termenul *horă* apare mult mai puţin decât cel de *joc*, ultimul fiind utilizat în majoritatea zonelor ţării. Termenul *horă* apare sporadic în zone din sud-estul ţării, precum: jud. Galaţi (Furcenii Vechi); regiunea Ploieşti (Valea Lungă-Cricov, mun. Câmpina, Gura Sărăţii), Bucureşti (Piua Petrii, Feteşti), jud. Dobrogea (Topraisar, Negru Vodă), dar şi în zone izolate din Oltenia (Peştişani, Gorj, Strehaia). Interesant este că, în Oltenia (Grădiştea), apare, în mod cu totul izolat, pe lângă denumirea de *horă,* şi cea de *góvie.* Denumirea de *oră* este şi ea redusă la câteva regiuni izolate din sudul ţării, Oltenia (Măceşul de Jos; Izbiceni), Bucureşti (Ghimpaţi, com. Crovu). Termenul latin de *danţ* apare în nordul ţării, zona Maramureşului (Moftinul Mic, Negreşti, Groşi), dar şi mai jos, în Cluj (Bocşa, com. Borla). În celelalte zone, se foloseşte termenul latinesc *joc,* cu o singură zonă de interferenţe, unde apar concomitent şi *joc*, dar şi *horă* (Nucşoara, Curtea de Argeş).

Faptul că termenul şi-a mai pierdut din semnificaţiile profunde e dovedit de apariţia a diferite denumiri nonconformiste pentru horă, precum: *Hora pompierilor, Hora preoteselor, Hora popilor, Hora meseriaşilor, Hora amorezilor*, dar şi *Hora chefliilor, Hora cucoanei* (AJRN, p. 29), *Hora aoleu şi vai de mine, Hora beţilor, Hora crişmăreselor, Hora ecsarcului, Hora jatropolo, Hora ruginită, Hora S-a dus, Hora şmecherilor, Hora văduvioarelor* (JRN, p. 76, 102) etc.

Termenul *horă* are semnificaţii multiple, precum cea de joc al satului, joc în general, joc de cerc, anumit joc specializat în cadrul repertoriului unui sat oarecare, cântec de joc, lucru care face ca ea să nu mai reprezinte un simplu dans, ci *un fenomen* ce merită o atenţie deosebită, mai ales că, după cum afirmă Andrei Bucşan (SDP, p. 84), din 24 de regiuni coregrafice, termenul a fost întâlnit în 20 de regiuni. Ba mai mult, dacă urmărim denumirile, vom identifica *1438* de dansuri cu acest nume după DJPR (p. 72-108), sau *1546* (după JNN, p. 17), ele fiind dansate pe tot cuprinsul ţării. Avem trei tipuri de dansuri executate în cerc, dansul *ritualic,* care se manifestă sporadic în unele triburi izolate sau, cel mult, în hora practicată la Sfintele Taine ale Bisericii Ortodoxe, printre care botezul, hirotonia şi cununia, apoi mai există *dansul teatral,* reprezentat în faţa unui public având caracter estetic, şi *dansul ocazional,* cu scop distractiv, cel mai des folosit în ultimele secole.

O descriere a horei satului face Liviu Rebreanu, în deschiderea romanul *Ion*, moment în care tot satul se adună, prilej pentru acesta de a-şi introduce personajele în scenă. De asemenea, o litografie a lui Auguste Raffet, din 1837 (EDPR, p. 161), înfăţişează *o horă* a militarilor muzicanţi din Regimentul 2, în prezenţa domnitorului Alexandru Dimitrie Ghica.

Dansul circular nu este specific poporului român. La multe popoare apare

[390] ALRM II, Partea II (ALRM II), Serie nouă, Vol III, Bucureşti, Editura Academiei, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

dansul circular de ceremonii, cel mai cunoscut fiind *dansul Soarelui*; el era executat de dansatoarele egiptene, astrul fiind o sursă de inspiraţie nu doar pentru aceştia, ci şi pentru greci, etrusci, troieni, mesopotami, traco-iliri şi romani, sub numele de *Choros* sau *Horos*. Soarele, fiind considerat izvorul vieţii pe Pământ, a dat naştere unui adevărat cult. Forma aceasta de dans în grup, specifică mai multor popoare europene, este expresia unui profund sentiment de solidaritate, caracteristic oamenilor.

Originea sacră a dansului derivă din faptul că hora era consacrată zeilor Apolo şi Artemis, iar ansamblurile dionisiace se roteau în cercuri, dansând şi cântând la serbările lui Dionysos. Originea sacră a horei s-a menţinut şi în cultul ortodox, unde cu ocazia săvârşirii Sfintelor Taine se dansează în jurul Sfintei Mese *Isaie dănţuieşte.* Vechimea dansului şi, totodată, sacralitatea lui este confirmată de arheologi, care au găsit la Histria, un vas ritualic pe care era zugrăvite şase figuri feminine, îmbrăcate în tunci lungi, datând din perioadă *tripoliană* (CV, p. 35). De la horă au luat naştere şi celelate dansuri de semicerc sau linii, aşa cum Luna îşi ia lumina de la Soare, acesta din urmă fiind centrul suprem, şi în dans de la forma circulară a soarelui au derivat toate celelalte. Faptul că jocul *Căluşarii,* dar şi *Hora* coboară din negura vremurilor, este confirmat în lucrările autorilor greci: Herodot, Xenophon, Platon, Plutarh, Strabon (CV, p. 35). Ei susţin că obiceiurile cu muzică şi jocuri, desfăşurate în mijlocul naturii, coboară de la vechii traci, popoare care au locuit cândva pe meleagurile noastre.

Max Pulver (cf. CD, p. 63) descrie o horă mistică, pe care o „încingeau" ucenicii în jurul lui Iisus; *„Hristos stă în mijloc, iar apostolii, dintre care au fost aleşi intenţionat doisprăzece, păşesc în cerc în jurul lui. Acest ciudat* ***„chorea mystica"****, acest dans ritualic extatic, la care discipolii răspundeau cu ebraicul „Amin", este la fel de vechi ca însăşi taina dansului; (...) Extaziaţi prin imn şi dans, misticii se învârteau printre porţile învierii".* Poate de aceea, într-o horă nu se putea intra decât, aşa cum spuneau cronicarii, *„cu dreptate şi curăţenie, cu smerenie şi ascultare"* (CD, p. 35). Hora, prin însăşi forma ei, reprezintă perfecţiunea, infinitul, dovadă a acestui fapt este şi forma arhitecturală a altarului bisericilor, care nu poate fi decât rotund, altarul reprezentând raiul, infinitatea cerească.

După anii `70, hora satului a dispărut, datorită tendinţei de modernizare, a dorinţei de a imita pe cei de la oraş, a serviciilor celor de la ţară în întreprinderi orăşeneşti, a dispariţiei lăutarilor şi renunţarea la această îndeletnicire a tinerilor. Hora este nu doar denumirea celui mai răspândit joc, ci şi a altor dansuri de cerc.

Balul, apărut ulterior horei, a coexistat o perioadă cu hora, Am putea spune că reprezintă o etapă intermediară de la horă la simplă petrecere dansantă sau bâlci. Deosebirea consta în faptul că hora începea pe la ora 14 şi sfârşea către seară, iar balul începea seara şi sfârşea către miezul nopţii sau în

Scanned with OKEN Scanner

zori; la bal puteau participa mai mulţi tineri căsătoriţi, se jucau şi dansuri apărute ulterior, dansuri orăşeneşti, precum *tango, vals*. Momentul se încheia cu alegerea reginei balului, în funcţie de numărul de felicitări, pe care le deţinea fiecare fată, felicitări cumpărate de către băieţi şi oferite fetelor.

Cu toate acestea, *„**Jocul căluşarilor** şi **Hora** păstrează până în ziua de azi un caracter antic, care răstoarnă toate secile pretenţii ale acelora ce se încearcă a întuneca naţionalitatea românilor. Jocul căluşarilor este un dans alegoric, care înfăţişează răpirea Sabinilor, iar hora este adevăratul dans roman, **choros**, şi se joacă la noi cu aceeaşi rânduială coregrafică, precum se văd săpate în marmurile antice horele vechilor romani."*[391]

Curt Sachs identifică linia curbă ca fiind cea mai vechi din domeniul coregrafic, precum cea dreaptă e specifică în ornamentaţie. Vechimea ancestrală a dansului e subliniată şi de numele dat horei din Bucovina: *Jocul cel mare bătrânesc* (EDPR, p. 70).

Mişcarea circulară este perfectă, imuabilă, fără început şi fără sfârşit, de aceea poate simboliza timpul, poate fi simbol al lumii spirituale, invizibile şi transcendente, deci cercul cosmic. Cercul exprimă şi suflul divin, fără început şi fără sfârşit[392] Planul circular este asociat, deci, cultului soarelui, al divinităţii. Tot ce este rotund are sens universal, simbolizând perfecţiunea. Acest „circuit închis"[393] este şi un simbol al protecţiei, a menţinerii echilibrului şi a legăturii între oameni[394].

Delia Suiogan vede în numeroasele „încâlcituri" sau cercuri magice, practicate în cadrul riturilor funebre, făcute în jurul casei unde se află defunctul, în jurul sicriului, al mormântului, al mesei de pomenire, rituri de apărare, ele având şi valoarea unor rituri de iniţiere şi, implicit, de consolare. Hora are, aşadar, un simbolism polivalent. Tot ea face distincţia între *hora închisă* (cercul) şi cea *deschisă* (spirala)[395]. La naştere şi la moarte apare hora închisă, la nuntă apărând ambele tipuri de horă, fiecare având un rol bine marcat.

Hora închisă ne trimite la ideea cercului magic protector, *„trasarea unui cerc stabileşte o linie de protecţie împotriva influenţelor nefaste"*[396]. Ideea de cerc implică, în mod obligatoriu, conceptul de centru. Prin intrarea în cerc şi prin contactul cu centrul, cei doi actanţi, copilul/defunctul învaţă să aparţină unui spaţiu şi unui timp. Pe de o parte, vorbim de un spaţiu şi un timp al celor

---

[391] Vasile Alecsandri, *Elogiu folclorului românesc*, Bucureşti, 1969, p. 43-44, apud CV, p. 41.
[392] A se vedea în acest sens şi forma altarelor bisericilor care au formă circulară.
[393] Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 293-300.
[394] Cercul magic, reprezentat prin inel, a fost utilizat la toate popoarele antice cu acelaşi rol, mereu.
[395] Delia Suiogan, *op. cit.*, p. 175.
[396] Luc Benois, *Semne, simboluri şi mituri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 61, apud Delia Suiogan, *op. cit.*, p. 175.

Scanned with OKEN Scanner

vii, pe de altă parte, unul al strămoşilor.

Hora deschisă (spirala) implică ideea de limitare, dar şi de nelimitare, mirele şi mireasa *„jucându-şi propria viaţă”*[397]; jocul începe încă din momentul intrării pentru prima dată la horă, fiind vorba de acele rituri ale iniţierii puberale.

Astfel, *hora* reprezintă mult mai mult decât un simplu dans, în spatele acestuia existând o multitudine de valenţe ce se impun a fi reevaluate şi reinterpretate.

III.7 Terminologia dansurilor pe zone geografice

„Dansul este un poem ritmat
care dezvăluie în faţa noastră, în tablouri însufleţite,
frumuseţea plastică a perfecţiunii formelor şi tablourilor corpului”.
(Gaston Miller)

În dansul popular românesc se disting, datorită particularităţilor, patru stiluri coregrafice de bază, bine diferenţiate, la care se adaugă cele intermediare şi cel macedo-român, cu structură distinctă. Acestea patru sunt: *stilul dunărean, stilul apusean, stilul carpatic, stilul răsăritean* (cf. DTT, p. 7), la care se adăugă stilul macedo-român. Spre mirarea privitorului, aceste stiluri nu se deosebesc în funcţie de regiunea dialectalo-istorică, ci după zona geografică.

- *A. Stilul dunărean*; are nucleul în sudul Olteniei de Sud, lângă ea Muntenia de Sud-Vest şi cel de pe Valea Timocului (grupul timocean), Muntenia de Sud-Est şi Dobrogea, în care se simt influenţe carpatice şi balcanice, cu diferenţieri, în special în zona dobrogeană de sud-est.
- *B. Stilul apusean*; are subdiviziunile: sudul Transilvaniei, centrul Transilvaniei şi vestul Transilvaniei.
- *C. Stilul carpatic*; are două subunităţi: zona carpatică de pe ambii versanţi şi porţiune din jurul Munţilor Bistriţei.

Datorită trecătorilor, ce au jucat un rol important în păstrarea legăturii între românii din provinciile istorice, s-au format „zone-dublete”, cu trăsături foarte înrudite: Sibiu-Lotru, Bran-Muscel, Buzăul ardelean-Buzăul muntenesc, Bicazul ardelean-Bicazul moldovenesc. Maramureşul şi Oaşul, deşi sunt zone izolate, completează cercul carpatic, astăzi parţial întrerupt, păstrează cam toate caracteristicile carpatice cinetice (ce ţin de mişcare), ritmice, stilistice. Totuşi, Maramureşul se situează, ca afinităţi, mai aproape de Moldova şi, uneori, de sudul Transilvaniei (Sibiu, Făgăraş), cum se observă la *Bărbătescul*

[397] Delia Suiogan, *op. cit.*, p. 175.

Scanned with OKEN Scanner

maramureşean (DTT, 6), cu acelaşi ritm sincopat ca cel din *brâul sibian.*

- *D. Stilul răsăritean*; este identificat în Moldova de Est, între văile Siretului şi a Prutului, şi Moldova de Nord-Est, care ar constitui nucleul pricipal[398].
- *E. Stilul macedo-român*; este specific unor localităţi din Dobrogea, cu două mici subunităţi: grupul fârşerot, ce se diferenţiază prin mişcările ample corporale, dar şi ca suprafaţă de joc, cu chiote, gesturi expresive, mimică, acompaniate de texte lirice sau epice. Grupul grămoştean-meglenit împrumută unele elemente legate de mişcare şi ritm de la stilul dunărean, dar strâns legat ca stil de cel fârşerot.
- *Zonele intermediare* cuprind Oltenia Centrală, datorită elemetelor de câmpie şi de munte care se combină, Banatul de Mijloc, cu localităţile Timişoara, Reşiţa, Lujoj, Muntenia de Nord, mai exact la nord de Bucureşti, şi Zona Pădureni, prin situarea ei între Banat, Crişana şi Ardeal (DTT, p. 7).

Cu toate acestea, în lucrarea de faţă, termenii sunt structuraţi în funcţie de zona geografică în care apar, clasificare considerată mai plauzibilă, pentru a surprinde cât mai corect originea, dar şi preferinţa pentru anumiţi termeni. Clasificarea făcută anterior de coregrafi, ne poate lămuri, însă, în legătură cu apariţia a numeroase jocuri populare în mai multe zone deodată. Vom folosi ca abrevieri pentru Moldova-MOL, Muntenia-MUN, Oltenia-OT, Banat-BT, Crişana-CŞ, Ardeal-A, Maramureş-MAR, Dobrogea-DG.

Nu toţi termenii de dans au putut fi clasificaţi, existând termeni a căror etimologie nu a fost identificată sau datorită altor inconveniente, precum, prezenţa unor termeni identici cu melodia jocului, a unor termeni comparativi, a unor termeni derivaţi din cuvântul de bază, dar mult distorsionaţi, încât este greu de identificat rădăcina comună, termeni toponimici şi, bineînţeles, neatestarea unor astfel de termeni în dicţionare. Dintre dansurile a căror etimologie nu a putut fi identificată, enumerăm: *Chilabaua* (MDA I, p. 494, DLRV, I, B, p. 353), *Polipanca* (JNN, p. 13), *Huşanca, ostropăţul* (JNN, p. 12), *Jumătate brâu, jumătate joc, Drumul lung, Fata babei, Moghioruşca, Ploieşteanca, Silistra, Şotişa, Trei săltate, De trei ori pe după masă; Brâul cu figuri* etc. (MOL); *Brâul pe trei, Ca la Breaza* (DTM, p. 74), *Ca pe Vlaşca, Hora în două părţi, Hora Dumitrii, Iancu, Jianu, Leliţă Ioană, Lenuţa, Plimbarea căluşarului* (MUN) etc.

De asemenea, sunt foarte mulţi termeni de dans, numărul lor variind de la un dicţionar la altul, de aceea au fost aleşi doar termenii cei mai importanţi, cei mai des utilizaţi.

Pentru clasificarea termenilor, s-a folosit metoda comparativ-istorică, termenii fiind încadrat într-o categorie sau alta după o analiză a diverse

---

[398] Andrei Bucşan, *Trăsături specifice ale dansului popular românesc şi arii coregrafice,* Scrisul Românesc, Craiova, p. 721, apud DTT, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

dicţionare, elaborate în diferite perioade, printre care amintim DEX, DLRM, DLRC, NODEX; DLRV, MDA, ACE, VDE, VALR, DA, MDN, DN, Hasdeu etc. Metoda este evidenţiată mai ales când sunt prezentaţi termenii de origine incertă sau necunoscută, unde se observă că ei au fost încadraţi aici, observându-se comparativ mai multe dicţionare.

Nu toţi termenii de dans popular sunt entităţi coregrafice autonome, ci mulţi dintre ei se află în relaţie de sinonimie; cu toate acestea, nefiind făcută întotdeauna, de către coregrafi şi folclorişti, o delimitare clară între termenii de dans aflaţi în relaţii de sinonimie şi cei autonomi, am preferat analizarea lor în mod individual;

III.7.1 Terminologia dansurilor din Moldova

Aici avem alte patru mari zone coregrafice: nordul Moldovei, zona Iaşi, zona Bacău, zona Vrancea, existând numeroase dansuri. În zona Bacău, există peste 200 de jocuri populare (cf. GB, 35), iar pe sat, sunt câte douăzeci-treizeci de dansuri, dacă urmărim fiecare sat vrâncean, ceea ce înseamnă un repertoriu foarte bogat. Observăm un repertoriu destul de nou (fiind multe jocuri de perechi), întovărăşit cu cel vechi, ceea ce arată *permanenta înnoire a repertoriului* coregrafic popular.

Zona din sudul Moldovei face legătura între jocurile moldoveneşti şi cele munteneşti, unde mai ales dansurile din zona de munte, din ţinuturile Vrancei, se dansează cu rapiditate şi forţă. Aici se observă influenţa fie dinspre Muntenia de Răsărit şi Ardeal, fie de la minorităţile naţionale locale, ciangăii şi huţuli (cf. PCV, p. 7).

Specific zonei moldoveneşti este dansul de grup, spre deosebire de cel ardelenesc, unde elementele de noutate au pătruns mai uşor şi unde întâlnim un echilibru între dansuri de grup şi individuale. Acest lucru a făcut ca locuitorii din nordul Moldovei să numească *ardeleneşti* jocurile dansate individual. Acest lucru arată, pe de o parte, influenţa jocurilor din Ardeal asupra formei şi ţinutei la unele vechi dansuri moldoveneşti.

Începând din nordul Moldovei, din jurul Rădăuţilor, şi până în sud, lângă oraşul Galaţi, unde apele Siretului şi Prutului se varsă în Dunăre, jocurile moldoveneşti degajă multă eleganţă şi voiciune, veselie şi optimism, reflectând firea şi temperamentul moldovenilor. Jocurile din zona Iaşului sunt mai dinamice, având multe bătăi în podea şi ritmuri diferite. Mişcările nu sunt de mare aplitudine, caracteristic pentru ele fiind bătăile în podea, paşi în contratimp sau mici sărituri în înălţime însoţite de pinteni.

Cele mai cunoscute dansuri de aici sunt: *Băităneasca* (JPM, p. 11), *Bătuta* (JPM, p. 275; JNN, p. 13; PCV, p. 7), *Boghii* (JPM, p. 31), *Brâuleţul* (JPM, p. 37), *Cărăşelul* (JPM, 47, p. 56), *Ciofu* (JPM, p. 61, 65), *Corăbeasca* sau *Corăgheasca*, acesta fiind şi cel mai cunoscut, cel mai îndrăgit de aici, dar şi răspândit doar în Moldova (JPM, p. 69, 70, 74, 82; PCV, p. 7; DLRM*, p.

Scanned with OKEN Scanner

186; DTM, p. 123; DEX*, JNR, p. 273; JPTT, p. 64), *Ciobănaşul* (JPTT, p. 68; DTM, p. 92), *Coasa* (JPTT, p. 72), *Hora* (JPM, 107), *Hora bătută* (JPTT, p. 74), *Ţărăneasca* (JPTT, p. 85), *De tare* (DTM, p. 138), *Furtuna* (JPM, p. 275), *Mărgineanca* (JPM, p. 123), *Sârba* (JPM, p. 139), *Şchioapa* (JPM, p. 153), *Ţuca* (JPM, p. 173). Dar şi *Alivencile, Arcanaua, Baraboiul, Ca la Breaza, Corăbiasca, Floricica, Hangu, Hora Unirii, Mocăneasca, Nuneasca, Raţa, Ţiitura* sau *Ca la uşa cortului, Zorile, Pristandaua, Ruseasca, Sârbeasca, Chindia, Căluşerii, Bătuta* (Cf. AJRN, p. 5; JNN, p. 13).

III.7.1.a Termeni din Moldova care conţin lexeme de origine latină: *Aţicuţa* (DJPR, p. 18; MDA*A-C, p. 165; DLRM, p. 53); *Bătaia* (GB, p. 35; DELR, p. 46; DEX, p. 87), *Bătrâneasca* (10 d., în BUC şi MUN, cf. DJPR, p. 22; GB, p. 35; DELR, p. 48; DLRM, p. 74), *Căiuţii de la Ţepun* (DELR, p. 58; DJPR, p. 40), *Călucenii* (DJPR, p. 40), *Căpreasca* (DEX, p. 135; DJPR, p. 41), *Chetreanca* sau *Pietreanca* (DJPR, p. 44; DEX, p. 787), *Ciurul* (DER, p. 209; DJPR, p. 47), *Dedoiul* (dans în DEX*, p. 269), *De tare* (DJPR, p. 55; GB, p. 35; DTM, p. 138; DEX, p. 1070), *Di doi* (DJPR, p. 56; DEX, p. 314), *Floricica* (DER, p. 334; DJPR, p. 61), *Ghindăşeasca* (DER, p. 363; DJPR, p. 66), *Hărmăsărelul* (cf. armăsar, DER, 51; DJPR, p. 70), *Încrucişata* (DJPR, p. 111; DEX, 525), *Munteneasca, Munteneşte* (3d.; DJPR, p. 129), *Păltineanca* sau *Păltineşte* (DJPR, 137; DELR, 224; DEX, 743; DER, p. 573), *Piculeana* (puiculeană 'puicuţă', 'iubită'; DJPR, p. 139), *Românica* ('românca', dar şi 'muşeţel' (reg.), cf. DJPR, p. 150), *Săreasca* ('vas pentru sare', 'solniţă' (reg.), cf. DER, p. 729; DJPR, p. 153), *Săritura* (DJPR, p. 153), *Sunătorica* (DEX, p. 1041; DER, p. 761; DJPR, p. 171), *Ţiitura* ('ţine' + *-itură*; DJPR, p. 183; DEX*, p. 1126), *Ursuroiul* (DJPR, p. 188), dar şi jocurile ce se regăsesc în mai multe zone coregrafice: *Aţica* ('aţă' + suf. *-ică*, joc în MUN şi MOL; DJPR, p. 18; DLRM, p. 53); *Bătuta* (A, OT, MOL, BUC, MUN, MAR, cf. DJPR, p. 22-24; DLRM*, p. 75; DTT, p. 24; JPM, p. 19; DER, p. 83, DEX*; GB, p. 35), *Capra* (în A şi MOL cf. DJPR, p. 39); *De doi* (7d, în BT, MOL, MUN; DEX, p. 314; DJPR, p. 54), *Frunza* (în OT, MUN, MOL, -DER, p. 343; DJPR, p. 62); *Fusul* (în MOL, MUN; DER, p. 348; DJPR, p. 63), *Jocul/Joc* (46 de dansuri cu acest nume, în MOL; BT, BUC; CŞ; A, MAR (SDL, 14; DER, p. 446; DJPR, p. 116); *Mărunţica* (răspândit doar în Moldova, cf. GB, 35, dar în DJPR, p. 127; apare în A, MOL, DG, BUC, cf. DJPR, p. 127; DER, p. 494); *Pădureţul* 5d. (BUC; MOL; DJPR, p. 136; DER, p. 569), *Păltineşte* ('paltin'; DEX, p. 743, < lat. *platanus*; GB, p. 35 DER, p. 573), *Roata* (GB, p. 35; DEX, p. 930), *Şchioapa* (DG, OT, MOL, cf. DJPR, p. 173; JPM, p. 153; DTT, p. 354), *Ţărăneasca* (unul din cele mai răspândite dansuri în Moldova de Nord; MOL, A, BUC, cf. DJPR, p. 182), *Ţiitura* (MOL, MUN; DJPR, p. 184), *Ursăria* (MUN, OT, cf. DER, 821), *Vântul* (GB, p. 35; DEX, p. 1151).

Scanned with OKEN Scanner

III.7.1.b. Termeni din Moldova care conţin lexeme de origine slavă: *Avrămeanca* (bg., rus., de la numele propriu Avram; DJPR, p. 18; DER, p. 64), *Bârna* (sl. *brŭvină*, joc în MOL; DLRM, p. 81; DJPR, p. 25), *Blănăreasca* sau *Blănăreşte* (bg. DLRM, p. 83; DJPR, p. 25), *Bogdanul* (cu sensul de *moldovean*, în DLRM, p. 86; DJPR, p. 26), *Bulgăreasca, Bulgăraşul* (DJPR, p. 34), *Busuiocul* (DTM, p. 71; GB, p. 35; JRN, p. 65; DLRM; DEX, p. 121 < sb. *bosilijak,* bulg. *Bosilek; DER, p.* 127, *bosiok*) *Caţaveica* (ucr., „haină ţărănească ce se foloseşte numai în Moldova", (DER, p. 157; DJPR, p. 41), *Cărăşelul* (diminutiv pentru caras, DEX*, p. 152; JPM, p. 47; DJPR, 42, din rus. *karas'*; GB, p. 35), *Ceasul* (3 d., sl. DLRM, p. 131; DJPR, p. 43), *Ciasornicul* (DJPR, p. 45; PCV, p. 45), *ciupica* sau *ciupicul* (DER, p. 208; DJPR, p. 47), *Clopoţelu, Clopoţelul* (DJPR, p. 48), *Colacul, Colăceii* (DLRM, p. 65; DJPR, p. 49), *Colomeica* (rut. *Kolomijka-* „ca în oraşul Kolomijka din sudul Poloniei", DER*, 228, „dans galiţian din Moldova", cf. MDA*, I, p. 606; DJPR, p. 49; JRN, p. 69), *Corăgheasca* 9 d. (cel mai iubit dans din Moldova; din sl. *korablĭ*. În DLRM*, p. 186; DEX*, p. 225, apare cu forma *Corăbiasca*; DER, p. 238; JPM, p. 69; DLRV, I B, p. 779; DJPR, p. 50), *Cosorul* (de la *kosor* „coasă, cuţit de viticultură şi pomicultură"; DLRM, p. 191; DJPR, p. 50), *Cuşmuliţa* (*cuşmă* 'căciulă', cf. ucr. *Kučma; DEX, p.* 254; DJPR, p. 52), *Dealul lung* (DEX, 263; DJPR, 54), *Hobotul, Hobotirea miresei* (sl. *chobotŭ* 'bot' şi 'coadă' cf. bg. *hobot,* rus. *chobot* 'trompă'; der. *înhobota,* vb. 'a pune vălul de mireasă'; DJPR, p. 47; DER, p. 399), *Horiţa* (DJPR, p. 108), *Hulubaşul, Hulubiţa* (DER, 404; DJPR, 108), *Husca* (*huscă* 'sare ', ucr., cf. DEX, p. 467; DJPR, p. 108), *Huţulca* 3 d. (joc în MOL; „persoană care face parte dintr-o populaţie slavă, de la izvoarele Siretului", DEX*; DTM, p. 233), *Înhobotatul* (DER; DJPR, p. 111), *Jitianca* (jitie, anecdotă, dar şi boală, cusur; cf. sl. *žitije* 'viaţă'; DER, p. 446; DEX, p. 1159; DJPR, p. 113), *Leanca* (reg. „haină sărăcăcioasă, cămaşă de in"; DLRM; DER, p. 461; DJPR, p. 122), *Morodica* (*Horodinca*, cf. *horodjanka* 'orăşancă', cf. DEX, p. 725; DJPR, p. 128, cu acestă formă, *Horodinca* apare în JNR, p. 90), *Nătânga* 4d. (DEX, p. 673; DJPR, p. 130), *Nemţişorul* (DEX, p. 685; DJPR, p. 131), *Plesnita* (DJPR, 139, 2d.), *Promoroaca* (DER, p. 640; DJPR, p. 142), *Prundişorul* (DER, p. 643; DJPR, p. 142), *Războianca* (cf. război, ucidere, jaf; DJPR, p. 145), *Sfredeluşul* (burghiu, reg.; DER, 710; DJPR, p. 155), *Sârbuliţa* (DER, p. 719; DJPR, p. 169), *Suveicuţa* (bg.; DEX, p. 1049; sl.; DER, p. 764; DJPR, p. 172), *Şipotul* („izvor care izvorăşte cu putere"; sl., NODEX; bg. *šepot* 'murmur', cf. DEX, p. 1056; DJPR, p. 174), *Tăvălucul* (*tăvălug* 'tăietoare', 'unealtă agricolă'; DJPR, 176); dar şi jocuri specifice mai multor zone geografice; *Ceasornicul* (A, MOL, cf. DLRM, p. 131; ACR, p. 116; DER, p. 165; DJPR, p. 42), *Coasa* (MOL, BUC, MAR, cf. DER, p. 218; DJPR, p. 48), *Corobasca* (MOL; BUC, cf. JRN, p. 15; DJPR,

Scanned with OKEN Scanner

50), *Învârtita, Jidofcuța* (BUC, MOL; DJPR, p. 113; DEX, p. 547; *Jidăncuța*), *Peliniţa* (de la „pelin"- MOL, OT, MUN cf. DJPR, p. 138; DEX, p. 773), *Polca* (< rus. *polka*; GB, p. 35, DEX*, p. 817; NODEX, < fr., rus., DA, p. 295), *Rusasca* (19 d.; în BUC, MOL, cf. DJPR, p. 151; DD, p. 291; TD, p. 171; din rus.; DEX, p. 939, din sl.; DER, p. 673), *Sârba* (***512 dansuri*** cu această denumire, urmărind DJPR, p. 156-169; A, OT, MUN, BT, DG, BUC, MAR, MOL; sl.; DER, p. 719; scr.; DEX, p. 954), *Spoitoriţa* (MOL, DG; DJPR, p. 170), *Strujanul* (MOL, BUC, reg., tulpina porumbului; DER, p. 754, cf. *struji*, sl. *struziti* 'a rade', 'a răzui'; DJPR, p. 170), *Ungureasca* (18 d. MOL, MUN, A, OT, cf. DJPR, p. 186; DER, p. 818), *Zdroboleanca* (GB, p. 35; Al. Dobrescu, 16, 59; DEX, p. 1184 < sl. *sudrobiti).*

III.7.1.c Termeni din Moldova care conţin lexeme cu origine incertă sau necunoscută, unii dintre ei, probabil, din traco-dacă, încadrare datorată diferenţelor dintre dicţionare în ceea ce priveşte etimologia termenilor: *Alivencile* (et. nec. DEX, p. 38; DLRM, p. 21; JNR, p. 90; JNN, p. 13), *Baraboiul* (GB, 35; DEX*, 85, din bg. *baraboj,* magh. *barabolya;* în DLRM, p. 67-bg.; în DER, p. 77, magh.), *Băităneasca* (JPM, p. 11; DLRM, p. 72, *băităname* 'mulţime de băieţi'; DJPR, p. 20, cf. 'băiat ', e un termen autohton, probabil (cf. VALR, p. 130; VDE, p. 121), deşi descendenţa e preromână, fiind identic sau asemănător cu albaneza, dar pe care cei mai mulţi îl socotesc de origine latină, veche greacă sau slavă, în ciuda unor dificultăţi fonetice sau semantice, uneori şi morfologice, greu de învins, în DEX, p. 89, et nec.; GB, p. 35), *Bălăreasca* (cf. *bălărie*) (DJPR, p. 20; JRN, p. 60; DEX, p. 90) (DJPR, p. 45; DEX, p. 175), *Brânza* (DJPR, 28, et. nec.; DER, p. 114; autohton sigur, VALR, 153; VDE, p. 154; DEX, p. 111; NODEX); *Brâul* (**163 dansuri cu această denumire**; cuv. autohton, cf. alb. *bres, brezi,* DLRM*, 94 şi în DEX*; dar în VDE, p. 155, orig. traco-ilirică; în DER, p. 115, latină; GB, p. 35), *Cârlănuţa* (DJPR, p. 48; DER, p. 201); *Cârligul* (GB, 35, DER*, p. 201, creaţie expresivă; DEX, p. 156 < bulg. *Kărlik;* orig. traco-dacă; VDE, p. 204; deşi în JNN, p. 12, apare ca dans în BT), *Cimbrişorul* (gr.; DEX, p. 175, orig. necunoscută; DER, p. 187; DJPR, p. 45), *Cimpoiasca* (DEX, p. 175, et. nec., latină, DER, 188), *Ciofu, Ciufuleţ* (*ciufu; DJPR,* p. 45; JPM, p. 61; în VALR, p. 16, apare ca termen autohton cu corespondent în limba albaneză, DER*, 206, creaţie expresivă; DEX, 182, et. nec.; VDE, p. 234, origine traco-ilirică); *Creţişorul* (DJPR, p. 51; DER, p. 255); *Dorobănţeşte* (DJPR, p. 58; GB, p. 35; DER, p. 299, germ. *Trabant,* prin intermediul mag. *Darabant,* din magh. *drabant*, DEX, 316), *Furtuna* (JPM, p. 103; DEX, p. 406-ngr.; DER, p. 348, lat.), *Leuşteanca* (GB, p. 35; DER, p. 466; DEX, p. 569), *Mocanca* (DJPR, p. 127; DEX*, p. 643-et. nec.; DER, p. 517, creaţie expresivă); *Mosorul* („piesă de depănat aşa"; din tc. scr., în DEX, p. 655; din tc., în DER, p. 524; DJPR, p. 128); *Pălăncuţa* (palanca „gard

Scanned with OKEN Scanner

pentru ţinut animalele"; din tc., pol., magh.; DEX, p. 740; pol., magh., NODEX; it. prin pol., tc., cf. DER, p. 572; p. DJPR, 136); *Prisaca* („loc unde se ţin albinele"; et nec.; DEX, p. 851; sl., p. DER, 637), *Pristanda* (în DER*, p. 637, probabil din ngr. περιτραντάζω 'a scutura', 'a agita'; DEX, p. 851, et. nec.), *Răţuşca* (vezi VALR, p. 157; DER, p. 658; DJPR, p. 145), *Şarpele* (DER, p. 685; DEX, 1054, îl consideră ca provenind din lat. *sĕrpes*; cf. VALR, 15, considerat ca termen autohton cu corespondent în limba albaneză; DJPR, p. 173), *Şerpoaica* (DER, p. 685; DJPR, p. 173), *Tandalicu* („care umblă fără rost", reg.; DJPR, p. 176), *Ţânţăroiu(l)* (DER, p. 789, MOL, pentru *insectă*, lat.; pentru aromâni, et. nec. DJPR, p. 185), dar şi următorii termeni de dans, specifici mai multor zone geografice, *Băieţelul* (MOL; BUC, cf. DJPR, p. 20; DLRM, p. 72, VALR, p. 130, cuv. autohton; DEX, p. 89, et. nec., cf. DER, p. 69, cuv. obscur, probabil sensul primitiv *hamal*), *Bobletele* (MOL şi DG, cf. DJPR, p. 25; creaţie expresivă, cf. DER, 100, 'prost, netod, tont' sau ngr. *apopliktikos*, cf. DEX, p. 104); *Brustureanca* (în VALR, p. 16 apare ca termen autohton cu corespondent în albaneză; dans în MOL; BUC; A, cf. DJPR, 34; Cu privire la origine, în DEX, p. 114, et. nec.; în DER, p. 117, orig. sl.), *Ciuleandra* (joc în MOL; MUN, O, cf. MDA*, I, p. 549; DEX, p. 182), *Moşnegeasca* (cf. *moş,* MOL; BUC, cf. DJPR, cuv. autohton; DEX, p. 655; VALR, p. 25, 100; ACR, p. 29; orig. suspectă; DER, p. 522); *Moţăita* (MOL; MUN, cf. *moţ; DEX, p.* 657; dar creaţie expresivă în DER, p. 524, intenţia expresivă pare a fi aceea de obiect care se balansează; i s-a atribuit chiar şi o origine dacică, de către Hasdeu, sau chiar slavă), *Polobocul* ('butoi', dans jucat în BUC, MOL; et. nec.; DEX, p. 821; bg. *polobok* 'jumătate de butoi', DER, 619; DJPR, 140), *Raţa* (2 d., dans cu paşi legănaţi; cu legănări uşoare ale corpului; cuv. autohton, VALR, p. 157, sl.; DER, p. 658; dans în OT, DG, BT, MOL, BUC, cf. DJPR, p. 144; JNN, p. 12), *Ţânţăraşul* (pentru sensul de c, 'insectă', lat.; dar înseamnă şi „aromânii din Macedonia", et. nec.; joc în A, MOL, cf. DJPR, p. 185, DEX*, p. 1124).

III.7.1.d Termeni din Moldova care conţin lexeme de origine turcă: *Arcanul* ('arcan', 'laţ', tc. *arkan; DLRM, p.* 39, DER; DTM, p. 34; DA, p. 16; GB, p. 35), *Arnăuţeasca* (o horă introdusă de arnăuţi în Epoca Fanariotă; DEX, p. 60; Hasdeu, II, A, 1717; DLRM, p. 44); *Balamaua* (DJPR, p. 19; DLRM, p. 64; DER, p. 72); *Băsmăluţa* (tc. *basma* 'imprimeu'; DJPR, p. 21; JRN, p. 12; VDE, p. 118; Hasdeu, III, A, p. 2652; DLRM, p. 69; DER, p. 81); *Chindie* (GB, p. 35; VDE, p. 219; DEX, p. 170, din tc. *Ikindi*), *Ciobăneasca* (< tc. *čaban*, probabil că termenul provine, iniţial, din cumană; DJPR, p. 46; DLRM, p. 145); *Halcá*[399] sau *Gerid*, joc menţionat încă din 1620, din tc.

[399] B. P. Hasdeu, *Etimologicum Magnum Romaniae. Dicţionarul limbei istorice şi poporane a românilor*, I, 1886, p 766, coloana II şi 767, col I, apud JRN, p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

halka 'verigă', cerc (de metal) (cf. DA, p. 133); *Leşeasca* (DEX*, p. 568), *Muşamaua* (GB, p. 35; DEX, p. 664; DTM, p. 315; DER, p. 531 < tc. *muşama*), *Muşcheanu, Muşcheaua* (reg. pentru cuvântul *muştea* 'ciocan de cizmărie'; DER, p. 532; DJPR, p. 129), *Rachiul* (DER, p. 651), *Rafinea* (CEL, p. 97; DJPR, p. 144), *Surugiul* (< tc. *sürücü* 'birjar'; DER, p. 763; DJPR, p. 171), *Tulumba* ('pompă de incendiu', 'furtun'; DER, p. 809; DEX, p. 1119; DJPR, p. 179), dar şi termenii de dans specifici mai multor zone geografice: *Arcana, Arcanaua* (joc în MOL; A, cf. DJPR, p. 14; cf. *arkan; DLRM, p.* 39; deşi în DEX, p. 56, apare etimologia tătărească şi ucraineană, iar în DER, 47, apare, pe lângă cea tătărească, şi cea turcească); *Ciobănaşul* (< tc. *čaban*; MOL; DG, cf. DJPR, p. 46; DLRM, p. 145); *Geampara* (joc în MOL; DG; MUN; OT, cf. DJPR, p. 65; DTM, p. 206; PCV, p. 7; DER, p. 357, *Pingeaua* (dans în MOL şi MUN, 'talpă'; DER, p. 599; DJPR, p. 139).

III.7.1.e Termeni din Moldova care conţin lexeme de origine maghiară: *Ardeleneşte, Ardeleneasca* (magh. *Erdely,* cf. DER, p. 47-48), *Bontăneşte* (bontăní, *bontănesc* (reg.) „A lovi cu zgomot în ceva; a ciocăni, a bocăni; a lovi pe cineva cu putere; a buşi", din magh., *bantani,* DLRM; GB, p. 35), *Băcăoana* (din *bakó* 'călău', cf. DER, p. 66; DJPR, p. 13), *Hangu, Hangul* (dans vechi moldovenesc, cu mişcări când line, când repezi şi bătute, pe un mers executat cu paşi în contratimp, în care tinerii învaţă de la bătrâni arta de a dansa cu toate formele ei, cu dublu sens, de a acompania muzica şi de a însoţi pe bătrâni în dans, o formă de iniţiere. DEX, p. 443; DJPR, p. 68), *Şarampoiu* (dans cu forma *şarampoiul,* în NODEX; DJPR, p. 173; DER, p. 684, 'stâlp', 'ţăruş'), dar şi *Hangu*, joc specific mai multor zone geografice (nouă dansuri în MOL şi un dans în BUC; DEX, p. 443, din magh. *hang* „sunet, ton, glas"; DJPR, p. 68).

III.7.1.f Termeni din Moldova care conţin lexeme de origine multiplă: *Soldatul* (DJPR, p. 170; din fr., it., germ., cf. DN, p. 547; MDN, p. 872).

III.7.1.g Termeni din Moldova care conţin lexeme de origine franceză: *Dans, Dansul, Danţ, Danţu, Danţul*, **26 de dansuri** cu această denumire (MDN, p. 268; DER, p. 278; DJPR, p. 53; joc în MOL, MUN, A, MAR, OT, CŞ);

III.7.1.h Termeni din Moldova care conţin lexeme de origine (neo)greacă: *Alămâie, Alămâiţa* (DER*; DEX, p. 23), *Hora* (joc în toată ţara, **1438 de dansuri** cu această denumire, cf. DJPR, p. 72-108; sau **1546 de denumiri,** cf. JNN, p. 17; DER, p. 401), *Trandafirul* (din *triandafillo* 'treizeci de foi', cf. DEX*; NODEX*; DJPR, p. 59; GB, 35).

Scanned with OKEN Scanner

III.7.1.i Termeni din Moldova care conţin lexeme de origine ţigănească: *Barosul* (din *baro* „mare, important"; *bares* „extrem de, foarte", cf. DLRM, p. 68; DER, p. 80; DJPR, p. 19), *Tananaua* (cf. DEX, p. 1069; DJPR, p. 176).

III.7.1.j Termeni din Moldova proveniţi din apelative cu origine onomatopeică: *Ciocârlan* (cf. *cioc*; DER, p. 194; DEX, p. 177; GB, p. 35), *Hop, leleo!; Hopăiala* (de la cuv. *hop*; DJPR, p. 72; DER, p. 401), dar şi jocul specific mai multor zone geografice, *Dura* (**5 dansuri**; cuvânt ce imită un lucru ce se rostogoleşte; dans din DG, MUN, MOL, OT, cf. DJPR, 58; DEX, 325).

III.7.2 Termeni de dans din Bucovina (BUC)

Cele mai cunoscute jocuri de aici sunt: *Arcanul* (JNN, p. 12; AJRN, p. 4), *Alunele* (JNN, p. 12; AJRN, p. 4), *dorneasca* (JNN, p. 12), *Horodinca* (JNN, p. 12; AJRN, p. 4), *Mândra* (JNN, p. 12; AJRN, p. 4), *Oiţa* (JNN,12; AJRN, 4), *pucileana* (JNN,12; AJRN, 4), *Roata* (JNN,12; AJRN, p. 4), *Rusească* (JNN, p. 12; AJRN, p. 4), *Maramoiaca* (AJRN, p. 4), *Sârboaica* (JNN, p. 12; AJRN, p. 4).

III.7.2.a Termeni din Bucovina care conţin lexeme de origine latină: *Ardeiasca* (DJPR, 14), *Bătuta* (A, OT, MOL, BUC, MUN, MAR; DJPR, p. 22-24; DLRM, p. 75; DTT, 24; DER, p. 83; GB, p. 35), *Joc/Jocul* (**46 de dansuri** cu acest nume: MOL; BT, BUC; CŞ; A, MAR; (SDL, p. 14; DER, p. 446; DJPR, p. 116), *Mărunţica* (răspândit doar în Moldova, cf. GB, p. 35, dar în DJPR, p. 127, dansul apare în A, MOL, DG, BUC, cf. DJPR, p. 127; DER, p. 494); *Pădureţul* (**5 dansuri** cu această denumire; joc în BUC; MOL; DJPR, p. 136; DER, p. 569), *Ţărăneasca*(unul din cele mai răspândite dansuri în Moldova de Nord; MOL, A, BUC, cf. DJPR, p. 182), *Călăraşu* (în Evul Mediu, ostaş de cavalerie, *călare* + *-aş*; DJPR, p. 41), *Căţaua* (DJPR, p. 42), *Lunguşoara* (DJPR, p. 123), *Mărgineanca* (DJPR, 125), *Murele* (DJPR, 129), *Pădureţul* (DJPR, p. 136), *Pătrunjelul* (DJPR, p. 137, lat.; DEX, p. 767; dar şi gr. πετροσέλινον, lat. *petroselinum*, cf. DER, p. 587), *Pomul bătut* (DJPR, p. 140; DER, p. 619), *Puiculiţa* (DJPR, p. 143), *Şchioapa* (JPM, p. 153; DJPR, p. 173).

III.7.2.b Termeni din Bucovina care conţin lexeme de origine slavă: *Barabula* (DJPR, p. 19; DLRM, p. 67, deşi în VDE, p. 115, pare a fi o creaţie expresivă), *Boghii* (DJPR, p. 26; JPM, p. 31), *Bolohanul* (DJPR, 26), *Busuiocul* (DTM, p. 71; DJPR, p. 36; DER, p. 127), *Călugăreasca* (DJPR, p. 41), *Chipăruşul* (DJPR, p. 44), *Ciuda* (DJPR, 47), *Hărăpeasca* (de la *arap* 'harap'; DJPR, p. 70), *Hâda* (DJPR, p. 71), *Horodinca* (rut. *horodjanka* 'orăşancă', DER; DJPR, p. 108), *Luncuşoara* (DJPR, p. 123), *Mangaraua*

Scanned with OKEN Scanner

(mangură 'bucăţică' (reg.) din sb. *mangura* 'ban de aramă'; DLRM, p. 477; DJPR, p. 124), *Mănăstireanca* (DJPR, p. 125), *Mândra* (mândru, înţelept, din sl.; DEX, p. 613; DJPR, p. 127), *Calica* (joc în BUC; DJPR, 39), dar şi termenii jocurilor specifice mai multor zone geografice: *Coasa* (MOL, BUC, MAR; DER, p. 218; DJPR, p. 48), *Corobasca* (MOL; BUC, cf. JRN, p. 15; DJPR, p. 50), *Învârtita, Jădăucuţa,* dar şi *Jidofcuţa* (BUC, MOL; DJPR, p. 113; DEX, p. 547, *jidăncuţa*), *Rusasca* (***19 dansuri***; joc în BUC, MOL, cf. DJPR, p. 151, TD, p. 171; din rus.; DEX, p. 939, din sl., în DER, 673), *Sârba* (***512 dansuri*** cu această denumire urmărind DJPR, p. 156-169; joc în A, OT, MUN, BT, DG, BUC, MAR, MOL; sl.; DER, p. 719; scr.; DEX, p. 954), *Strujanul* (joc în MOL, BUC, reg., 'tulpina porumbului'; DER, p. 754, cf. *struji*, sl. *struziti* 'a rade, a răzui'; DJPR, p. 170), *Ungurelul, Ungururica* (ambele în MUN, OT, cf. DJPR, p. 186; DER, p. 818).

III.7.2.c Termeni din Bucovina care conţin lexeme de origine incertă sau necunoscută (unii dintre ei, probabil, din traco-dacă), *Copiliţa bălăioară* (DJPR, 50, NODEX, cuv. autohton, DER, 237, orig. nec.), *Leuşteanca* (et. nec. cf. DER, p. 466; DJPR, p. 123), *Murguleţul* (GB, p. 35, orig. nec., în DER, p. 529; cuv. autohton, cf. VALR, p. 25), dar şi termenii jocurilor specifice mai multor zone geografice: *Băieţelul* (idem, joc în MOL; BUC, cf. DJPR, p. 20; DLRM, p. 72; VALR, cuv. autohton; DEX, p. 89, et. nec.; DER, p. 69, cuv. obscur, probabil sensul primitiv 'hamal'); *Brâul* (***163 dansuri***, cuv. autohton, cf. alb. *bres, brezi,* DLRM*, p. 94; orig. traco-ilirică; VDE, p. 155; DER, p. 115, latină; DJPR, p. 28-34; GB, p. 35), *Brustureanca* (în VALR, p. 16, apare ca termen autohton cu corespondent în albaneză; joc în MOL; BUC; A, cf. DJPR, p. 34; DEX, p. 114, et. nec.; DER, p. 117, sl.), *Ciufu* (joc în MUN, BUC; DJPR, p. 45; în VALR, p. 16, apare ca termen autohton cu corespondent în albaneză; DER, p. 206, creaţie expresivă; VDE, p. 234, traco-ilirică; DEX, 182, et. nec.); *Moşnegeasca* (cf. *moş* MOL; BUC, cf. DJPR; DEX, p. 655; cuv. autohton, cf. VALR, p. 25, 100; orig. suspectă; DER, p. 523); *Polobocul* ('butoi'; dans jucat în BUC, MOL; et. nec.; DEX, p. 821; bg. *polobok* 'jumătate de butoi'; DER, p. 619; DJPR, p. 140), *Ţurcăneasca* (et. nec., 'din oaie ţurcană'; DJPR, p. 185).

III.7.2.d Termeni din Bucovina care conţin lexeme de origine turcă: *Arcanul* (DJPR p. 14, deşi în VDE, p. 87, orig. străromână, datorită răd. *arc-* şi sufixului *-n*), *Ciobanul* (DJPR, p. 46), *Fudula* (DER, p. 344; DJPR, 63), *Maramoaica,* de la 'maramă' (JNN, p. 12; JRN, p. 26; JNR, p. 273; DER, p. 490); *Rafinea* (CEL, p. 97; DJPR, p. 144), *Surugiu* (DJPR, p. 171, persoană care conduce o diligenţă, birjar, DA, p. 413).

Scanned with OKEN Scanner

III.7.2.e Termeni din Bucovina care conţin lexeme de origine maghiară: *Ardelencuţa, Ardeleneasca* (DJPR, p. 16; DER, p. 48), *Hangu* (***9 dansuri***; jucat în special în MOL şi 1 în BUC; DEX, p. 443 din magh. *hang* 'sunet, ton, glas'; DJPR, p. 68); *Tambalău* (de la *trambalău* 'petrecere zgomotoasă'; DJPR, p. 178), *Vămăşelu* (DJPR, p. 189).

III.7.2.f Termeni din Bucovina care conţin lexeme de origine ţigănească: *Tananica* (DEX, p. 1069; DJPR, p. 176).

III.7.2.g Termeni din Bucovina care conţin lexeme din neogreacă: *Bobocu* (DJPR, p. 26; DER, p. 100, în VDE, p. 142, orig. traco-ilirică).

III.7.2.h Termeni din Bucovina proveniţi din apelative cu origine onomatopeică: *Buhosul* (DJPR, p. 35); *Hop şi alta* (DJPR, p. 72), *Tropoţica* (DJPR, p. 179), *Tropăica* (DJPR, p. 185).

III.7.3 Terminologia jocurilor populare din Muntenia (MUN)

Situată în sudul ţării, zona reunește trei regiuni importante: Bucureşti, Ploieşti, Argeş. Folclorul de aici e foarte bogat şi variat, cu ***20, 30, 40 de jocuri*** în fiecare sat, în majoritatea lor, dansuri mixte de grup. Este împărţită, din punct de vedere al folclorului coregrafic, în următoarele zone principale: Râmnicu Sărat, Valea Prahovei, Dâmboviţa, Muscel, Vlaşca, Teleorman, Ilfov, Ialomiţa. Zona Râmnicu Sărat este foarte importantă pentru coregrafi. Jocurile de aici au mişcări împrumutate de la brâu, fiind cu precădere jocuri de forţă.

Cele mai cunoscute dansuri de aici sunt: *Hora mare* (JPTT, p. 10), *Pomuleţul* (JPTT, p. 11), *Balta* (JPTT, p. 13), *Brâul* (JPTT, p. 16), *Căluşul* (JPTT, p. 21); *Boereasca (Hora lui Anton Pann), Bugeacu, Ca la Breaza, Ca la uşa cortului, Ciobănaşu, Hora Unirii, Hora România Mare, Jianca, Nunească, Perniţa, Tărăşelul, Ţigăneasca, Zorile, Brâuleţu, Bătuta, Banu Mărăcine, Chindia, Căluşarii, Sârba, Zorile* (cf. JNN, p. 13; AJRN, p. 5).

III.7.3.a Termeni din Muntenia care conţin lexeme de origine latină: *Calul, Căluşul* (SDL, 12; DJPR, 39; DEX, 125); *Căldărarul* (DLRM, p. 125; DJPR, p. 41); *Cărăuşul* (DJPR, p. 41; DEX, p. 151-152); *Cotita* (DLRM, p. 192; DJPR, p. 51), *Cureaua* (DER, p. 270; DJPR, p. 51), *Drăculeţul* (DER, p. 299, DLER, p. 260; DJPR, p. 57); *Firicelul* (DJPR, p. 61; DEX, p. 381), *Găina* (DJPR, p. 64; DER, p. 351), *Ghiaţa* (DER, p. 363; DJPR, p. 66), *Greul* (DER, p. 377; DJPR, p. 68), *Inelaşu* (DJPR, p. 108; DER, p. 424), *Iţa* (DER, p. 438; DJPR, p. 110), *Judele* („judecător municipal"; acest termen apare prin 1409, în Moldova; în Muntenia, secolul al XVII-lea, „om liber"; DJPR, p. 116; DER, p. 447, lat. *iudex*); *Mărgioara* (mărginioara ?, *margine* + *ioara*)

Scanned with OKEN Scanner

(DER, p. 492; DJPR, p. 125); *Mielul* (DER, p. 506; DJPR, p. 126); *Minţita* sau *Bugeacul* (DER, p. 512; DEX, p. 637; DJPR, p. 127); *Mioriţica* (DJPR, p. 127; DER, 512), *Mânioasa* (DJPR, p. 127; DEX, p. 614), *Optuleţul* (DJPR, p. 134; DEX, p. 723), *Oiţa* (GB, 35; DEX, p. 705 < lat. *ovis), Orzişoru, Orzul, Olzuleţu* (DEX, p. 731; DER, p. 564; DJPR, p. 134), *Pădurineasca* (DER, p. 569; DEX, p. 762; DJPR, p. 136), *Păpuşarul* (DJPR, p. 137, cf. lat. *pupa.* DEX, p. 764), *Păstoreasca* (DER, p. 584; DJPR, p. 137), *Petrişorul* (GB, p. 40 < lat. *petra*), *Ploiceanca* (cf. 'ploaie'; DEX, p. 809; DJPR, p. 139), *Pomul, Pomuleţul, Pomuşoru* („pom care reprezintă arborele vieţii, dar şi trecerea pe lumea cealaltă", cf. DER, p. 619; DEX, p. 821; JPTT, p. 11; DJPR, p. 140), *Portiţili* (DEX, p. 813; DJPR), *puricelul* (DEX, p. 873; DJPR, p. 143), *Romanu* (DEX, p. 932; DJPR, p. 150), *Românească* (DEX, p. 933; DJPR, p. 150, dar şi *Romneasca,* în PCV, p. 32), *Sălcioara* (GB, 40), *Scăunelu* (DER, p. 692; DJPR, p. 154), *Scânteioara* (DJPR, p. 154; DEX, p. 957), *Surceaua* („aşchie ce sare de la tăiatul lemnelor"; DER, p. 762; DJPR, p. 171), *Şasele* (DER, p. 686; DJPR, p. 173), *Şchioapa* (DER, p. 695; DJPR, p. 173), *Ţărăncuţa* (GB, p. 35; DEX, p. 1124), *Ursariu, Ursarul* (DER, p. 821; DJPR, p. 186), *Valea* (DER, p. 826; DJPR, p. 188), dar şi dansurile specifice mai multor zone geografice: *Aţica* (*aţă* + suf. *-ică*, joc în MUN şi MOL; DJPR, p. 18; DLRM, p. 53; DER, p. 59), *Bătrâneasca* (***10 dansuri***, joc în BUC şi MUN, DJPR, p. 22; DLRM, p. 74; VDE, p. 126; DER, p. 84); *Bătuta* (în A, OT, MOL, BUC, MUN, MAR, p. 22-24; DLRM, p. 75; DTT, p. 24; DER, p. 83); *De doi* (***7 dansuri***, BT, MOL, MUN, cf. DEX, 314; DJPR, p. 54), *Doi* (joc în MUN, BT; DLRM, p. 256; DJPR, p. 56; DEX, p. 314), *Floricia de la Amana* (OT, MUN; DJPR, p. 61; DEX, p. 385; DER, p. 334); *Frunza* (joc în OT, MUN, MOL; DER, p. 343; DJPR, p. 62); *Fusul* (în MOL, MUN, DER, p. 348; DJPR, p. 63), *Iţele* (OT, MUN, DER, 438), *Nuneasca* (numită şi *Nunta* sau *Năşasca*)(joc în DG, MUN, OT, DER, 548; DJPR, 132); *Salta* sau *Săltuţa,* 8 d. (MUN, OT, DER, p. 680; DEX, p. 950; DJPR, p. 152), *Ţiitura* (cf. vb. 'a ţine', DEX, 1127, MOL, MUN, DJPR, p. 184), *Ursăria* (MUN, OT, cf. DER, p. 821); *Vântul* (GB, p. 35; DEX, p. 1151).

III.7.3.b Termeni din Muntenia care conţin lexeme de origine slavă: *Băltăreasca* (DLRM, p. 72); *Băluţa* (dim. *băl*, 'blond', cf. DLRM, p. 72; DT, p. 59; DJPR, p. 21); *Bumbacu de la Luciu, Bumbacu de la Miloşeşti* (DLRM, p. 101; DJPR, p. 35); *Caraşolul* (de la *caraş,* rus. *karasi,* rut., pol., sb., cr. *Karaš,* din germ. *Karausche.* Der. *cărăşel,* s. m., prezentat aici ca dans tipic moldovenesc, cf. DER, p. 151, deşi în DJPR, p. 39, apare ca jucat în Muntenia; ţinând cont că este jucat în Prahova, e posibilă o anumită influenţă din nord), *Castraveţii* (bg. DLRM; DER, p. 155; DJPR, p. 40); *Cazacu* (rus. *Kazak,* cf. DLRM, p. 123; DJPR, p. 40); *Ceasornicul* (GB, p. 35, din bg., scr. *Časovnik;* DEX, p. 158, DER, p. 165, rus.), *Cetele* (DEX, p. 158; DJPR, p.

Scanned with OKEN Scanner

43), *Cetina* (bg., sb. *Cetina,* cf. DLRM, p. 123; DJPR, p. 43), *Cârjeleanca* (sau *Cârjeleasca,* în JRN, 14; DER, p. 201, DEX, p. 156), *Clopoţeii* (DEX, p. 188; DJPR, p. 48), *Cojoacele* (DER, p. 165; DLRM, p. 165; DJPR, p. 48); *Copaia* (vas în care curge făina la moară, cf. DEX, p. 224; DJPR, p. 49); *Copeica* (DJPR, p. 50; DEX, p. 224), *Cositul* (DJPR, p. 50; DEX, p. 231), *Doborâta* (DER, p. 296; DJPR, p. 56), *Grădinăreasca* (DER, p. 374; DJPR, p. 68), *Iutele din Drăgaica* (DER, p. 439; DJPR, p. 111), *Izvoranu* (DER, p. 440; DJPR, p. 111), *Jitianca* (GB, p. 35; DER, p. 446; DEX, p. 548, sl. *Žitije*), *Mândruliţa* (DEX, p. 613; DJPR, p. 127), *Mingea* (sl. DEX, p. 635; DER, p. 511; DJPR, p. 126), *Mitocanul* (sl. *metohu*, DEX, p. 626, 641; DJPR, p. 126), *Perniţa* sau *periniţa* (***3 dansuri***; scr. cf. DEX*, p. 781, sl. , cf. DER, p. 592; DTM, p. 374; JRN, p. 30), *Potlogăneasca* (*potlog* „bucată de piele cu care se cârpeşte încălţămintea", DEX, p. 831; DER, p. 626; DJPR, p. 143), *Racii* sau *Racul* (DER, p. 650; DJPR, p. 143), *Râca* (*râcăi* 'a răcni', DEX, p. 895); *Râşniţa* (DEX, 896; DJPR, p. 147), *Roaba* (termen polisemantic, pe de o parte *persoană captivă*, pe de altă parte, *obiect de cărat*; DER, p. 668: ambele forme sunt considerate ca provenind din sl. *rabŭ* cf. sb. *raba* „căruţă"; DEX, p. 930; DJPR, 146), *Romaniţa* sau *Romoniţa* (DEX, p. 932, ucr., pol., DER, p. 669; JRN, p. 39), *Ropotinu* (*ropot* 'tropăială'; DER, p. 669), *Rubla, Rubliţa* (rus., cf. DER, p. 671; MDN, p. 824), *Rudăreanca* (*rudar* „lucrător ţigan care face obiecte din lemn", cf. DA, 353; joc ţigănesc, cf. PCV, p. 64; DER, p. 671; JRN, p. 40; DJPR, p. 151), *Sfredeleciul, Sfredelul* (*sfredeluş* 'berghiu'; DER, p. 710-711; DJPR, p. 155), *Sitele* (DER, 720; DJPR, 169), *Sârbeasca* (DER, p. 954; DJPR, p. 169), *Straja* (DJPR; DEX, p. 1024), *Ţigănaşul* (sl. DEX, 1126; mgr., prin intermediul limbii sl., DER, p. 785; DJPR, p. 183), *Ţipla* (bg., DER, p. 790; deşi în NODEX, apare şi originea magh., pe lângă cea slavă; DJPR, p. 185), *Ungurelu* (***2 dansuri***; DER, p. 818; DJPR, p. 186), dar şi jocurile specifice mai multor zone geografice: *Drăgaica* (DTM, 149; DER, p. 300, joc în MUN, DG), *Peliniţa* (*pelin*, MOL, OT, MUN, cf. DJPR, p. 138, DER, 589) *Sârba* (***512 dansuri*** cu această denumire, urmărind DJPR, p. 156-169; joc în A, OT, MUN, BT, DG, BUC, MAR, MOL; sl., DER, p. 719; scr., DEX, p. 954); *Ţigănească* (***22 dansuri*** cu aceast denumire, joc în MUN, A, OT, MAR, cf. DJPR, 183; DEX, p. 1126), *Ungurească* (***18 dansuri***, joc în MOL, MUN, A, OT, cf. DJPR, p. 186; DER, p. 818), *Ungurelul, Ungururica* (ambele în MUN, OT, cf. DJPR, p. 186; DER, p. 818).

III.7.3.c Termeni din Muntenia care conţin lexeme cu origine incertă sau necunoscută au o încadrare datorată diferenţelor dintre dicţionare, în ceea ce priveşte etimologia termenilor (unii dintre ei, probabil, din traco-dacă): *Agănăul* (DJPR, p. 14; DER, p. 25, tc. *aga*, et. nec., cf. DLRM, p. 14), *Baraboiul* (GB, p. 35, DEX*, p. 85, din bg. *baraboj,* magh. *barabolya;*

Scanned with OKEN Scanner

DLRM, p. 67: bg; DER, p. 77: magh., dar şi bg.), *Băneasca* (et. nec. DLRM, p. 73; DEX*, p. 83, cf. *ban*. La Niculescu-Varone apare cu forma *Brăneasca,* vezi AJRN, p. 13), *Bâzdâcu* (et. nec. DEX, p. 93; DLRM, p. 83; VDE, p. 130: creaţie expresivă; DJPR, 26); *Bordeiaşul* (et. nec. JRN, p. 13; GB, p. 35; DLRM, p. 89; DEX, p. 107; DER, p. 107); *Bumbacu* (NODEX: < sb. *bumbak*, bulg. *bubak*; DER, p. 124: origine incertă, datorată prezenţei lui în majoritatea limbilor europene), *Buriul* (butoiaş, bute, bg. *burijă* sau tc. *buri,* cf. DER, p. 126; bg., cf. DEX, p. 120; DJPR, p. 35; DA, p. 42); *Cazacu* (rus. *Kazak,* cf. DLRM, p. 123; DEX, p. 147; tc. *Kazak* 'aventurier', cf. DER, p. 162); *Ciufu,* numit şi *Copacul* (cuv. autohton: DLRM, p. 185, NODEX; DER, p. 235: orig. îndoielnică; DJPR, p. 49); *Gruiul* (et. nec., DEX, p. 437; lat., DER, p. 381; DJPR, p. 67); *Încurcăţica* (lat., DEX, p. 526; orig. incertă: DER, p. 421; DJPR, p. 112); *Legănata* (origine nesigură, probabil lat., DEX, p. 565; DJPR, p. 122); *Leul* (DJPR, p. 122; lat., DER, p. 466; DEX, p. 569, orig. nec., NODEX: circula cu acest nume în secolul al XVII-lea, cînd valora 120 de bani; lat. *lĕo,* împrumut cult, probabil din secolul al XVII-lea); *Mărăraşul* (dim. *mărar*; cuv. autohton, în DEX, p. 608; probabil din greacă., în DER, p. 490; DJPR, p. 125); *Mocăneasca* (GB, p. 35, cf. *mocan* 'muntean'; et. nec. în DEX, p. 643; creaţie expresivă, în DER, p. 517), *Murgeanca, Murguleţ, Murguleţul* (orig. suspectă, DER, p. 529, cuv. autohton, cf. VALR, p. 25; DEX, p. 662; DJPR, 129); *Păpurel* (cf. *papură*; lat., DEX, p. 747; creaţie expresivă, DER, p. 577; DJPR, p. 137); *Resteul* (*Rustem*) („cui cu care se închide jugul"; et. nec., DEX, p. 919; magh. *erezsto* „care dă drumul", DTM, p. 413; DER, p. 662), *Săbioara, Săbiuţa* (bg. DEX, p. 941; sl., NODEX; magh. *száblya* de la *szab* 'a tăia', DER, p. 675; DJPR, p. 152), *Şarla* („câine jigărit, javră, potaie"; din engl. *Charles* „numele unei rase de câine", cf. DEX, p. 1054; orig. nec. sau creaţie expresivă, cf. DER, 685; DJPR, p. 173), *Mocanul, Mocănaşul* (DJPR, p. 127; DEX*, 643, et. nec.; DER, p. 717, creaţie expresivă); *Murguleţul* (GB, 35, orig. nec., în DER, 529, cuv. autohton, cf. VALR, p. 25), *Neaga* (DJPR, p. 129; DAR, reg.); *Oina* (et. nec., DJPR, p. 133; DEX, p. 716); *Pambliul* (et. nec., *pambriu* „stofă de lână merinos, pare a fi o deformaţie populară a lui *Cambrai*, celebru în Evul Mediu pentru ţesăturile sale", cf. DER, p. 574; DJPR, p. 135), *Pitulicea* (et. nec., DJPR, p. 139; DEX, p. 799), *Turca* (capra, et. nec., DEX, p. 1120; DJPR, 180), dar şi *Ţânţăraşul* (MUN, A, lat. DER, p. 789; DEX, p. 1124, lat. (pentru insectă), et. nec. (pentru numele dat aromânilor din Macedonia de către slavi; DJPR, p. 185), *Ţânţâreasca* (joc în MUN, BUC); *Zoralia* (DEX*, p. 1190, dans caracterizat prin sărituri neregulate, et. nec), dar şi termenii jocurilor populare specifice mai multor zone geografice: *Balta* (***11 d.,*** joc în DG, OT, MUN, sl. *blato*-'mare'; apare ca provenind din sl., în DEX, p. 83, în VDE, p. 113, de orig. preslavă, din fondul traco-iliric; şi cu orig. incertă, în DER, p. 75; DJPR, p. 20), *Băltăreasca* (în OT, MUN, DEX, p. 83, orig.

Scanned with OKEN Scanner

slavă; DER, p. 75: origine incertă; DJPR, p. 20), *Brâul* (***163 dansuri*** cu această denumire, cuv. autohton cf. alb. *bres, brezi,* DLRM, p. 94, VDE*, 155; DER, p. 115, latină; GB, p. 35), *Ciuleandra* (et. nec., joc în MOL, MUN, O, cf. DJPR, MDA, I, p. 549; DEX, p. 182, NODEX), *Ghimpele* (termenul pleacă de la un etimon romanic, cf. DER, p. 362; cuv. autohton: VALR, p. 78; VDE, p. 393: orig. traco-ilirică; ***6 d.,*** joc în MUN, OT, DG; DJPR, p. 66); *Govia* (*a govi* „a plânge, a suferi; a tânji; a păzi mireasa în noaptea dinaintea nunţii"; în MUN, OT; *govia* 'mireasa' (DTM, p. 208); ar proveni din sl. *govĕti* 'a posti'; cf. DER, p. 374; CEL, p. 66; DEX, p. 428; *a gogi* 'a suferi', orig. nec.); *Moţăita* (joc în MOL, MUN, cf. *moţ* DEX, p. 657; dar creaţie expresivă în DER, p. 524; intenţia expresivă pare a fi aceea de obiect care se balansează; i s-a atribuit chiar şi o origine dacică, de către Hasdeu, sau chiar slavă); *Rachiul miresei* (MUN, BUC, cf. DJPR, p. 45; dar în VALR, p. 16, apare ca termen autohton cu corespondent în limba albaneză; în DER*, 206: creaţie expresivă; VDE, p. 234: traco-ilirică; DEX, 182 et. nec.), *Raţa* (***2 d.,*** joc cu paşi legănaţi, cu legănări uşoare ale corpului; cuv. autohton: VALR, p. 157, sl., DER, p. 658, joc în OT, DG, BT, MOL, BUC, cf. DJPR, p. 144, JNN, p. 12); *Ţânţăreasca* (MUN, BUC, cf. DJPR, p. 185; DEX, p. 1124),

III.7.3.d Termeni din Muntenia care conţin lexeme de origine turcă: *Bulibăşasca* (din tc. *Bölük-başi* 'bulibaşă', DJPR, p. 35; DEX, p. 118, NODEX); *Chindia* (JNN, p. 4; GB, p. 40; DLRM, p. 140; DER, p. 179); *Căzănelul* (DER, p. 162; DLRM, p. 129; VDE, 190; DJPR, 42), *Geambara* sau *Geampara bulgărească* (DER, p. 357; DTM, p. 206); *Ciobănaşul* (în MOL, DG, cf. DJPR, p. 46, dar şi în MUN, cf. GB, p. 35; DLRM, p. 145); *Giurgin(ă)* (dans de origine turcească, cu figuri şi gesturi caraghioase, tc. *curcuna,* DEX*, p. 425; DER*, p. 369); *Maneaua turcească* (DTM, p. 277; DEX, p. 596; DER, p. 488), *Rândeaua* („rindea, unealtă de tăiat"; DJPR, p. 146), *şişu* („cuţit, pumnal"; DJPR, 174), *Tarapanaua* ('monetărie', tc. *tarabhāne,* cf. DER, p. 773, chiar şi în dialectul meglenoromân a căpătat sensul înrudit de „bani mulţi, comoară" (CEL, p. 112); în dacoromână, sensul „chitanţă pentru bani", dar şi de „grup, ceată". E posibil să vină şi din alt termen < tc. *darphane* „idem" < *darbe* 'lovitură' + *hane* 'casă', sau având, eventual, vreo legătură cu tc. *tarap* „bucurie, veselie", cf. CEL, p. 112; DEX, p. 1070; DLRM, p. 846; DJPR, p. 176), dar şi denumirile de jocuri specifice mai multor zone geografice: *Bidineaua* (joc în MUN, DG, A, cf. DJPR, 24; DLRM, p. 9, VDE, p. 135; DER, p. 91); *Geampara* (MOL, DG; MUN; OT, cf. DJPR, 65; DER, 357), *Pătlăgica* (dans în MUN, DG, cf. DJPR, p. 137; DEX, p. 767), *Pingeaua* (dans în MOL şi MUN, 'talpă'; DER, p. 599; DJPR, p. 139), *Sultănica* (dans în MUN, DG, cf. tc. *sultan* 'putere'; DEX*, p. 1040).

Scanned with OKEN Scanner

III.7.3.e Termeni din Muntenia care conţin lexeme de origine maghiară: *Dorobănşescu* (*dorobanţ* „soldat în infanterie, jandarm" cf. DLRM, p. 259; DJPR, p. 57), *Fedeleşul* (DER, p. 323; DJPR, p. 61; DTT, p. 9), *Foişoreanca* (de la *foişor*; DEX, p. 389; JRN, p. 20; DJPR, p. 62), *Răzăşeasca* (*răzeş* 'ţăran liber'; DEX, p. 894, NODEX*; DJPR, p. 145), *Şiragul* (DJPR, p. 174; DEX, p. 1056, cf. *sereg* „mulţime, trup, brâu"), dar şi denumirile de jocuri specifice mai multor zone geografice: *biru* (joc în DG, MUN, OT, 4 d. magh. *bér* cf. DLRM, p. 81; DJPR, p. 22-24), *Ceardaş românesc* (joc în MUN, A cf. DLRM, p. 131).

III.7.3.f Termeni din Muntenia care conţin lexeme de origine multiplă: *Parola* (fr. *parole*, it. *parola*, germ. *Parole,* cf. MDN, p. 695, it., fr., DER, p. 581; DJPR, p. 136); *poemu* (din ngr., fr., lat., cf. MDN, p. 734; fr., lat., cf. NODEX; DJPR, p. 140), *Soldăţescul* (DJPR, p. 170; din fr., germ.; DN, p. 547; MDN, p. 872), dar şi denumirile de jocuri specifice mai multor zone geografice: *Ofiţereasca* (din pol., rus., fr., germ., cf. MDN, p. 659; DEX, p. 714; DJPR, p. 134 în MUN, A), *Soldăţeasca* (MUN, A) (DJPR, p. 170; din fr., it., germ.; DN, p. 547; MDN, p. 872).

III.7.3.g Termeni din Muntenia care conţin lexeme de origine franceză: *Aurora* (DLRM, p. 54; JRN, p. 60; DJPR, p. 18), *Baloteasca* (DLRM, p. 85; AJRN, p. 11; DJPR, p. 19), *Baroneasa* (DLRM, p. 68; AJRN, p. 11; DJPR, p. 20), *Poloneza* (DEX*, p. 821; MDN, p. 740; DJPR, p. 140), *Refuzata* (DJPR, p. 146; DEX, p. 908; MDN, p. 800; DN, p. 32), dar şi denumirile de jocuri specifice mai multor zone geografice: *Dans, Dansul, Danţ, Danţu, Danţul*, ***26 d.*** (MDN, p. 268; DER, p. 278; DJPR, p. 53, dans în MOL, MUN, A, MAR, OT, CŞ).

III.7.3.h Termeni din Muntenia care conţin lexeme de origine germană: *Caraşolul, Pătulu* (specie de măr cu fructele galbene, verzi, cu pete roşii, DEX, p. 767; DJPR, p. 137).

III.7.3.i Termeni din Muntenia proveniţi din apelative cu origine onomatopeică: *Ciocârlan* (cf. *cioc*, DER, p. 194; DEX, p. 177; GB, p. 35), *Odorogu* (cf. *hodor*, DER, p. 400; DJPR, p. 133), *Uzdupa* (*huzdup,* onomatopee; „cuvânt care imită căderea rapidă a unui corp greu"; DEX, p. 467; creaţie expresivă, DER, p. 405; DJPR, p. 188), dar şi denumirile de jocuri specifice mai multor zone geografice: *Dura* (***5 d.,*** „cuvânt ce imită un lucru ce se rostogoleşte"; dans din DG, MUN, MOL, OT, cf. DJPR, p. 58; DEX, p. 325).

Scanned with OKEN Scanner

III.7.3.j Termeni din Muntenia care conţin lexeme de origine greacă: *Hora* (în toată ţara, ***1438 de dansuri*** cu acestă denumire, identificate în DJPR, 72-108, sau ***1546 de denumiri,*** cf. JNN, p. 17; DER, p. 401).

III.7.4 Terminologia dansurilor din Oltenia (OT)

Repertoriul de joc al Olteniei este foarte bogat şi variat. În mod curent se întâlnesc aproape în fiecare comună ***20, 30, 40 de jocuri*** şi nu puţine sunt comunele care depăşesc aceste cifre.

Este interesant de făcut o remarcă asupra nomenclaturii jocurilor olteneşti. Ele poartă de multe ori nume de:

- ***flori, plante şi fructe***: *Bobocica* (DJPR, 25), *Busuiocul* (GB, p. 44)[400], *Crăiţele* (DTM, p. 128; PCV, p. 49), *Alunelul, Dudele, Pruna* (GB, p. 44) etc.;
- ***de animale***: *Vulpea, Calul, Căţeaua, Ariciul* (GB, 44) etc.;
- ***de păsări***: *Bibilica, Cinteza* (AJRN, p. 19) etc.;
- ***de femei şi bărbaţi***: *Ileana, Stumăria, Zinca, Marioara, Simianca, Sârba lui Tache, Sârba lui Moacă* (GB, p. 44) etc.;
- ***de locuri***: *Dunăreanca, Rustemul de la Urzica, Brâuleţul de la Bistreţ* (GB, p. 44) etc.;
- ***de obiecte casnice şi meşteşuguri***: *Troaca, Fusul, Iţele, Resteul, Costoreasca, Brutăreasa* etc. (GB, p. 44) ş.a.

Este un folclor coregrafic excepţional de bogat, care deţine un loc de frunte în ansamblul stilurilor româneşti de joc.

Specifice Olteniei sunt: *Alunelul* (JPTT, p. 37) cu variante, *Rustemul* (JPTT, p. 41; DTM, p. 422) cu diferitele variante: *Brâuleţul* (JPTT, p. 43), *Galaonul* (JPTT, p. 39; DTM, p. 201; DEX*) şi *Poloxia, Sârba* (JPTT, 48), *Frunza* (VDLR, II B, p. 182; JPTT, p. 36; JRN, 20).

Interesantă, în nordul Olteniei, este pătrunderea unor dansuri de perechi ardeleneşti aduse de oierii ardeleni: *Ungureasca* sau *Ungureneasca, Haţegana* şi *Învârtita,* din care s-au păstrat doar numele şi forma de perechi.

III.7.4.a Termeni din Oltenia care conţin lexeme de origine latină: *Aluneasca,* numită şi *Luneasca* sau *Nuneasca* (DLRM, p. 23; VDE, p. 75; DER, p. 548, DEX*); *Aninele* (forma anterioară lui 'arin'; DJPR, p. 14; DEX, p. 42; VDE, p. 91; DER, p. 39); *Arama* (DJPR, p. 14; VDE, p. 86; DLRM, p. 38; DLRC, p. 33); *Ariciul* (în OT; DJPR, p. 14; DLRM, p. 42; DLRC, p. 35); *Arsul* (DJPR, p. 16; DEX, p. 61); *Ghiocelul* (cf. *Ghioc,* DER, p. 363; DJPR, p. 66); *Orzuleţul* (DJPR, p. 17; DEX, p. 731; DER, p. 564); *Bărboasa* (DJPR, p. 21; DLRM, p. 74); *Bătaia* (SDL, p. 12; DLRM, p. 74; DJPR, p. 21; DER, p. 83); *Căluşarii* (SDL, 14; DEX*, 149); *Căluşerul* (cf. 'cal'; SDL, p. 14; DJPR, p. 41); *Cărbuneasca* (DLRM, p. 128, DJPR); *Cercelul* (DJPR, p. 43;

[400] Dansul apare în DTM, p. 71, ca fiind răspândit în centrul Moldovei (jud. Iaşi, Bacău).

Scanned with OKEN Scanner

DER, p. 169); *Chisău* (reg. *piuliță*, din vb. 'a chisa' sau 'a pisa', DLRM; DJPR, 44); *Furnica* (DER, p. 344; DJPR, p. 63); *Marginea de la Ciuperceni* (DEX, 600; DJPR, p. 124); *Marmurile* (DJPR, p. 124); *Negreanca, Negruța* (DJPR, p. 131), *Pasurile* (DJPR, p. 135), *Păpușile, Păpușoiul* (DJPR, p. 137, DEX*, p. 764), *Păsărica* (DJPR, p. 137), *Peștișorul* (DEX*; DJPR, p. 138), *Piciorul* (DJPR, p. 138), *Rămureaua* (DJPR, p. 144), *Râureanca* (DJPR, p. 18), *Salba* (DJPR, p. 152; DEX, p. 943), *Schimbata* (DER; DJPR, p. 154), *Stângăceaua* (DJPR, p. 170), *Treisprăzece de la Bârca* (*trei* + *spre* + *zece*; DJPR, p. 177); *Tufanu, Tufanul* (*tufă* + *-an*; DER, p. 807; DJPR, p. 179), *Ursoaica, Ursul* (DER, p. 821; DJPR, p. 186), dar și denumirile de jocuri specifice mai multor zone geografice: *Alunelul* (joc în OT, ***32 de dansuri*** cu această denumire și în MAR, mai rar, DJPR, p. 12-33; DER, p. 35); *Bătuta* (A, OT, MOL, BUC, MUN, MAR, p. 22-24; DLRM, p. 75; DTT, p. 24; DER, p. 83; SDL, p. 14), *Floricia de la Amana* (OT, MUN; DER, p. 334; DJPR, p. 61); *Frunza* (OT, MUN, MOL, DER, p. 343; JRN, p. 20; DJPR, p. 62); *Iţele* (OT, MUN-DER, p. 438), *Nunească* (numită și *Nunta* sau *Năşasca;* DER, p. 548) (DG, MUN, OT; DER, p. 548; DJPR, p. 132); *Românească* (OT, CŞ, cf. DJPR, p. 150), *Salta* sau *Săltuța* ***8 d.*** (MUN, OT, DER, p. 680; DEX, p. 944; DJPR, p. 152), *Șchioapa* (DG, OT, MOL, cf. DJPR, p. 173; DTT, p. 354); *Ursăria* (MUN, OT, cf. DER, p. 821).

III.7.4.b Termeni din Oltenia care conțin lexeme de origine slavă: *Bulgăreşte* (DEX, p. 118; DLRM, p. 99; DJPR, p. 35), *Crăițele* (DEX*, p. 236; PCV, p. 49; DJPR, p. 59), *Lipanu* (NODEX; JRN, p. 26; DJPR, p. 123), *Mândrele*, ***4 dansuri*** cu această denumire (DJPR, p. 127; JRN, p. 26; DEX, p. 613), *Năşeasca* (DEX, p. 673; DJPR, p. 130), *Poinăreasca* (de la cuv. 'poiană', DEX, p. 816; DJPR, p. 140), *Popicu* (bg. *pop* 'par, prăjină'; DJPR, p. 141), *Risipiceanca* (cf. vb. 'a risipi'; DEX, p. 929; DER, p. 667; DJPR, p. 146), *Rogojana* (de la 'rogojină', DEX, p. 931; DJPR, p. 147), *Rogozul* (DER, p. 668; DJPR, p. 147), *Ropota* (ropot „Mişcare săltăreață (şi zgomotoasă) de învârtire la unele dansuri populare", din bg. *ropot*; cf. DEX, p. 933; DJPR, p. 150), *Rudărescu* („făcut de rudar, țigănesc, grosolan", DER, p. 671; DJPR, p. 151), *Sucitul* (DJPR, p. 171), *Târcolul* (***3 d***, bg. *tărkalo* „cerc, roată"; CEL, p. 112; DER, p. 791; DEX, p. 1077; DJPR, p. 177), *Trestioara* (DEX, p. 1111; DJPR, p. 178), *Ungureanca, Ungureanul, Ungurencuța* (< sl. *ongrinŭ*, cf. DEX, p. 1135; DER, p. 818; DJPR, p. 186), dar și denumirile de jocuri specifice mai multor zone geografice: *Busuiocul* (***3 d.,*** joc în OT, BUC, DLRM, p. 102; DJPR, p. 35; DER, p. 127); *Învârtita, Învârtitura* (***83 dansuri*** cu acestă denumire, cf. DJPR, 111-113, joc în A, MAR, OT; DEX, p. 542*), *Peliniţa* (de la *Pelin*, MOL, OT, MUN, cf. DJPR, 138), *Perina* (joc în BT, A, MAR, cf. DJPR, p. 138), *Sârba* (***512 dansuri*** cu această denumire, urmărind DJPR, p. 156-169; în A, OT, MUN, BT, DG, BUC, MAR, MOL; sl., DER, p.

Scanned with OKEN Scanner

719; scr. DEX*, p. 954); *Ţigănească* (***22 dansuri*** cu aceast denumire, MUN, A, OT, MAR, cf. DJPR, p. 183; DEX, p. 1126), *Ungureasca* (< sl. *ongrinŭ*, cf. DEX, p. 1135; ***18 d.,*** joc în MOL, MUN, A, OT, cf. DJPR, p. 186), *Ungurelul, Ungurica* (< sl. *ongrinŭ*, cf. DEX, 1135; ambele în MUN, OT, cf. DJPR, p. 186, JNR, p. 274; DER, p. 818).

III.7.4.c Termeni din Oltenia (OT) care conţin lexeme de origine incertă sau necunoscută (unii dintre ei, probabil, din traco-dacă, încadrare datorată diferenţelor dintre dicţionare în ceea ce priveşte etimologia termenilor): *Arţăraşul* (DEX, p. 62; DJPR, p. 17, deşi în VDE, p. 93, din traco-dacă); *Beciu* (în OT; DEX, p. 93; DJPR, p. 24); *Bordeiaş, Bordei, Bordei* (în OT; DJPR, p. 27; DLRM, p. 89; DEX, p. 107; NODEX; DER, p. 107); *Bordeiaşu* (JRN, p. 13; DJPR, p. 27; DLRM, p. 89; DEX, p. 107; NODEX; DER, p. 107); *Cinteza* (DJPR, p. 45; DEX, p. 176; AJRN, p. 19); *Coconeasca* (de la *cocon*; DEX, p. 192; DJPR, p. 48), *Galaonul* (DJPR, p. 64; DEX*; DTM, p. 201, *Ghimparul* (din *ghimpe*, cuvânt autohton, VALR, p. 78, deşi în DER, p. 362, latină, termenul pleacă de la un etimon romanic în *gl-*; VDE, p. 393, orig. traco-ilirică; DJPR, p. 66); *leagănul* (orig. necunoscută, probabil din latină, DER, p. 460; DJPR, p. 122), *Măturele* (DER, 498); *Piticul* (DJPR, p. 139; DER, p. 605), *Piţigoiul* (DJPR, p. 139; DEX, p. 799), *Resteimul, Răstăul, Răstemu-n baniţă, Restemul, **24 de dansuri*** cu acest nume, specific oltenesc (*resteu* 'jug'; „bare cu care se închid porţile laterale ale jugului"; DJPR, p. 146, DEX*, p. 891, et. nec.; în DER, p. 662, magh.), *Ţăpuşul, Ţepuşul* sau *Şobolanul* ('furcă', reg.; cuv. autohton, NODEX; orig. incertă, DER, p. 778; DJPR, p. 183), dar şi denumirile de jocuri specifice mai multor zone geografice: *Balta* (***11 d.,*** joc în DG, OT, MUN; apare ca provenind din slavă, în DEX, p. 83; cu orig. incertă în DER, p. 75; DJPR, p. 20, autohton sigur: VALR, p. 34; din fondul traco-iliric: VDE, p. 113), *Băltăreasca* (joc în OT, MUN; în DEX, p. 83: orig. slavă; în DER, p. 75: origine incertă, cuvânt autohton sigur, cf. VALR, p. 34; VDE, p. 393; orig. traco-ilirică; DJPR, p. 20), *Bordeiul* (OT şi BUC, cf. DJPR, p. 27; DLRM, 89; DEX, 107; NODEX; DER, p. 107); *Ciuleandra* (joc în MOL; MUN, OT, cf. DJPR; DEX, p. 182, NODEX), *Ghimpele* (***6 d.,*** joc în MUN, OT, DG- NODEX, termenul pleacă de la un etimon romanic în *gl-*, cf. DER, p. 362-363; cuv. autohton: VALR, p. 34, 78; VDE, p. 393: orig. traco-ilirică; DJPR, p. 66); *Govia* (*a govi* „a plânge, a suferi; a tânji; a păzi mireasa în noaptea dinaintea nunţii"; joc în MUN, OT; *Govia* 'mireasa'; ar proveni din sl. *govĕti* 'a posti'; cf. DER, p. 374; în DEX, p. 428, apare *a gogi* 'a suferi', de origine necunoscută); *Raţa* (***2 d.,*** cu paşi legănaţi; cu legănări uşoare ale corpului; VALR, p. 157, joc în OT, DG, BT, MOL, BUC, cf. DJPR, p. 144, dar şi MUN, în GB, p. 35; DER, p. 658);

Scanned with OKEN Scanner

III.7.4.d Termeni din Oltenia care conţin lexeme de origine turcă: *Bibilica* (bg. *biba* 'curcan', sb. *biba, biblica* 'bibilică', provin din tc. *biba* 'curcan'; DJPR, p. 24; DLRM, p. 78; DER, p. 90), *Cerdacul* (DLRM, p. 135; DJPR, p. 43); *Chindioara* (DLRM, p. 140; DER, p. 179); *Ciorapul* (DJPR, p. 46; DEX, p. 178); *Ghiveci* (DJPR, p. 67; DER, p. 364); *Marama bătrânească* (DER), *Tuciu* ('ceaun', din tc. *tuc* 'bronz'; DJPR, p. 179).

III.7.4.e Termeni din Oltenia care conţin lexeme de origine maghiară: *Aleşteul* sau *Heleşteul* (cf. mag. *halastó* de la *tó* 'bazin', cf. *tău* şi *halas* „care abundă în peşti", DER, p. 395; DJPR, p. 12; JRN, p. 58), *Ceardaşu românesc* (DLRM, p. 131), dar şi *Biru*, specific mai multor zone geografice (joc în DG, MUN, OT, ***4 d.***, magh. *bér,* cf. DLRM, 81; DJPR, p. 22-24).

III.7.4.f Termeni din Oltenia care conţin lexeme de origine multiplă: *Rumba* (dans cubanez; din fr., sp., germ. *Rumba*, devenit dans de salon, DEX, 938; MDN 801, deşi în DN din 1961, termenul nu apare; din fr., sp., cf. NODEX), dar şi *Lanţeta*, joc specific mai multor zone geografice (din fr., germ.; DN, p. 345; DEX, p. 558; DJPR, p. 120, joc din DG şi OT).

III.7.4.g Termeni din Oltenia care conţin lexeme de origine (neo)greacă: *Bobocica* (DLRM, p. 85; DER, p. 100; în VDE: orig. traco-ilirică; DJPR, p. 25); *Horiţa* (DER, p. 401; DJPR, p. 108), *Ursitorul* (din vb. 'a ursi'; DJPR, 186) *Hora* (în toată ţara, ***1438 de dansuri*** identificate în DJPR, p. 72-108 sau ***1546 de denumiri***, cf. JNN, p. 17; DER, p. 401), *Panaghia* (prescură pe care preotul o ridică în timpul rugăciunii făcute la patruzeci de zile de la moartea cuiva, epitet al Fecioarei Maria; DER, p. 574; DJPR, p. 134).

III.7.4.h Termeni din Oltenia care conţin lexeme de origine franceză: *Argileana* sau *Arghileana* (de la 'argilă', deşi pare o contaminare cu termenul ardeleana, cf. JNR, p. 273; JNN, p. 12; DER, p. 49; DLRM, p. 41), *Salopu* (haină de domn purtată în trecut; vestă; DER, 680; DJPR, p. 152), dar şi *Dans, Dansul, Danţ, Danţu, Danţul*, jocuri specifice mai multor zone geografice (***26 d.*** cu această denumire; MDN, p. 268; DER, p. 278; DTM, p. 136; DJPR, p. 53, joc în MOL, MUN, A, MAR, OT, CŞ).

III.7.4.i Termeni din Oltenia care conţin lexeme de origine germană: *Troaca* (DEX, p. 1115; PCV, p. 55; DJPR, p. 178), *Trochiţa* (DJPR, p. 179).

III.7.4.j Termeni din Oltenia proveniţi din apelative cu origine onomatopeică: *Bâr, oiţă la poiană* (*bâr* „cuvânt cu care se îndeamnă sau se gonesc oile", cf. DLRM, p. 81; DER: creaţie expresivă; DJPR, p. 25, deşi în

Scanned with OKEN Scanner

VALR, p. 42: cuvânt autohton, răspândit pe tot teritoriul lingvistic dacoromân), *Ciocârlia* (de la apelativul *cioc* „cuvânt care imită zgomotul produs de lovituri repetate", cf. DER, p. 193, DEX*, p. 177; DJPR, p. 46), *Ţupa* (din inter. *ţop*; DEX, p. 1128; DJPR, p. 185), dar şi *Dura,* joc specific mai multor zone geografice (***5 d.,*** „cuvânt ce imită un lucru ce se rostogoleşte"; dans din DG, MUN, MOL, OT, cf. DJPR, p. 58; DEX, p. 325).

III.7.5 Terminologia dansurilor din Banat (BT)

Banatul cuprinde zonele: Caraş, Caransebeş şi Timişoara. Jocurile sunt dansate în general în grup mixt, grup bărbătesc sau perechi. Prezentările solistice sunt cu totul întâmplătoare. În mişcări se foloseşte mult contratimpul şi sincopa. Forma de bază a jocurilor o formează cercul, semicercul, linia şi coloanele de perechi.

Cele mai cunoscute dansuri bănăţene sunt: *Drâmba* (JPTT, p. 90), *Drâul* (JPTT, p. 92), *Bozoviceanca* (JPTT, p. 94), *Ardeleana* (DEX*, DLRM*, JPTT, p. 97); *Ardeleana* sau *Argileana, Lugojana, Bănăţeana, Budaica, Cârligu, Doiu, de doi, Iedera, Leuca, Măzărica, Momiru, Perina, Piperiu, Raţa.* (cf. JNN, p. 12; AJRN, p. 4).

III.7.5.a Termeni din Banat care conţin lexeme de origine latină: *De mână* (< lat. *manus*; DJPR, 55), *Doiul bătrânesc, Doiul lui Petrică* (DLRM, p. 256; DJPR, p. 57), *Greaca* (DER, p. 376; DJPR, p. 68); *Iedera bătrânilor* (DER, p. 410; DTM, p. 236; DJPR, p. 108), *Întoarsa* (DJPR, p. 112; DEX, p. 539), *Judecata* (DJPR, p. 116); *Mărul* (SDL, p. 12; DER, p. 490; DJPR, p. 127); *Mătuşa* (DER; DJPR, p. 127), *Muşuroiul* (DEX, p. 664; DJPR, p. 130), *Pecuraraşul* (DJPR, p. 138), *Schimbul* (DER, p. 694; DJPR, p. 154), *Ursa* (DJPR, p. 186), dar şi jocurile specifice mai multor zone geografice: *Căţaua* sau *Căţeaua* (SDL, p. 14, joc în BT, BUC, cf. DER*, p. 157); *De doi* (***7 d.,*** joc în BT, MOL, MUN; DEX, p. 314; DJPR, p. 54), *Doi* (joc în MUN, BT; DLRM, p. 256; DJPR, p. 56), *Jocul/Joc* (SDL, p. 14, ***46 de dansuri*** cu această denumire, joc în MOL; BT, BUC; CŞ; A, MAR; (DER, p. 446; DJPR, p. 116).

III.7.5.b Termeni din Banat care conţin lexeme de origine slavă: *Cârpa* (DJPR, p. 48), *Lăiaţa* (*lăieţ, lăiaţă* –„şatră de ţigani, ţigan care face parte dintr-o laie"; *laie* „ceată dezorganizată şi zgomotoasă"; cf. DER, p. 454), *Lăeţească*, dans ţigănesc; DEX, p. 562; DJPR, p. 122), *Leuca* („parte a carului care se sprijină cu un capăt în osie cu celălalt în loitră" cf. DER; DEX, p. 569; DJPR, p. 113), *Perina* (DER, p. 592; DJPR, p. 139), *Piperu* (sl., DER, 600, dar din ngr., sl., cf. DEX, p. 795; NODEX; DJPR, p. 139), *Sita* (DER, p. 720; DJPR, p. 156), *Sorocu* ('ursită'; joc în BT; DER, 731; JNR,

Scanned with OKEN Scanner

273; DJPR, p. 170), dar şi jocurile specifice mai multor zone geografice: *Hora* (în toată ţara, cu ***1438 de denumiri*** de dansuri identificate în DJPR, p. 72-108, sau ***1546 de denumiri***, cf. JNN, p. 17; DER, p. 401), *Perina* (joc în BT, A, MAR, cf. DJPR, 138), *Poşovaica* (***5 d.,*** BT, CŞ; *pošva* „acţiunea de a-şi petrece noaptea", probabil fiind vorba de distracţii de ajun, cf. DER*, p. 624), *Sârba* (***512 dansuri*** cu această denumire, urmărind DJPR, p. 156-169; joc în A, OT, MUN, BT, DG, BUC, MAR, MOL; sl., DER, p. 719; scr., DEX*, p. 954).

III.7.5.c Termeni din Banat care conţin lexeme de origine incertă sau necunoscută (unii dintre ei, probabil, de origine traco-dacă, încadrare datorată diferenţelor dintre dicţionare în ceea ce priveşte etimologia termenilor): *Cârligu* (DER*, p. 201: creaţie expresivă; DEX, 156 < bulg. *Kărlik;* orig. traco-dacă: VDE, p. 204; DJPR, p. 48), *Chioamba* (*chiomb* 'miop; prost'; DER, p. 180; DLRM, p. 140); *Cioricăneasca* (de la *cioric, şoric*, DEX, p. 1059; DJPR, p. 46), *Bradul* (NODEX, VALR, p. 153: cuv. autohton; DER, p. 111: origine necunoscută; VDE, p. 152: orig. traco-ilirică; DJPR, p. 27); *Ciufulică* (DJPR, p. 47; DER*, p. 206: et. nec.; cf. *ciufu*, cuv. autohton: VALR, p. 16; VDE, p. 234), *Ghimpul* (termenul pleacă de la un etimon romanic în *gl-* cf. DER, p. 362; cuv. autohton: VALR, p. 78; VDE, p. 393: orig. traco-ilirică; DJPR, p. 66); *Gruiţa lui Novac* (et. nec. în DEX, p. 437; latină în DER, p. 381; DJPR, p. 67); *Măzărica* (***2 d.,*** diminutiv pentru mazăre; cuv. autohton în DEX, p. 612, ACR, p. 175, VALR, p. 95; orig. necunoscută în DER, p. 498), *Rada* (fiind un termen polisemantic, poate însemna fie 'zonă de ape', ceea ce pare mai probabil, şi provine din fr. *rada*; fie înseamnă 'consiliu local', şi atunci vine din pol., rus. *rada;* DJPR, 144), *Ţandăra* (săs., germ.; DEX, p. 1123; orig. incertă: DER, p. 771), *Ţundra* ('haină ţărănească'; DEX, p. 1129: magh.; DER, p. 810: orig. incertă), dar şi jocurile specifice mai multor zone geografice: *Ghimpul*, *Ghimpele* (***6 d.,*** joc în MUN, OT, DG: idem), *Raţa* (***2 d.,*** dans cu paşi legănaţi; cu legănări uşoare ale corpului; joc în OT, DG, BT, BUC, cf. DJPR, p. 144; DER, p. 658: slavă; cuv. autohton, cf. VALR, p. 157).

III.7.5.d Termeni din Banat care conţin lexeme de origine turcă: *Cărăbăşasca, Cărăbăşeşte* (DJPR, p. 41; DER, p. 238); *Chindiaţa* sau *Chindia* (DLRM, p. 140, JNN, p. 4); *Duda* (DLRM, p. 264; DJPR, p. 58), *Giurgevea* (giurgiuvea sau cercevea) (DJPR, p. 67; DEX, p. 425).

III.7.5.e Termeni din Banat care conţin lexeme de origine maghiară: *Cătana* (cf. magh. *katona* 'soldat', DLRM, p. 128; DJPR, p. 42), *Şireaga* (DJPR, p. 174; DEX, p. 719), *Tocăniţa* (DJPR, p. 177; DEX, p. 1096).

Scanned with OKEN Scanner

III.7.5.f Termeni din Banat care conţin lexeme de origine multiplă: *Pogacea* (*pogace* 'turtă din mălai coaptă la cuptor'; 1. scr., magh., germ., DEX, p. 816; 2. sb., magh., cf. NODEX; 3. it. *foccacia,* prin intermediul sb., bg., magh., cf. DER, p. 616; DJPR, p. 140).

III.7.5.g Termeni din Banat care conţin lexeme de origine neogreacă: *Caragaţa* (*caragaţă* 'vorbăreaţă'; neogr. *karakáxa*, cf. DLRM, p. 116; DER, p. 150, deşi în VDE, p. 183, cuv. din fondul prelatin; DJPR, p. 39).

III.7.5.h Termeni din Banat care conţin lexeme de origine franceză: *Argileana* (DER, p. 49; DLRM, p. 41, JNN, p. 12), *Complimentul* (DJPR, p. 49, deşi în DN, p. 144; < fr., it, sp. *complmento*, DER, 231).

III.7.5.i Termeni din Banat proveniţi din apelative cu origine onomatopeică: *Tropa* sau *Troapa* (*trop* „cuvânt care imită zgomotul făcut de picioare, creaţie expresivă"; DJPR, p. 179; DEX, p. 116; DER, p. 806).

III.7.6 Terminologia dansului din Crişana (CŞ)

În general, sunt dansuri de perechi, caracterizate prin paşi ritmaţi şi spectaculoşi, plimbări largi, învârtiri repezi, ocoliri ale partenerilor, bătăi cu palmele pe cizme, bătăi pe podea; în zonele Arad şi Bihor. Este o zonă ce nu se distinge ca număr prin termenii de dans, mai ales că este vorba şi de o suprafaţă destul de mică ca şi întindere, pentru a se putea evidenţia.

III.7.6.a Termeni din Crişana care conţin lexeme de origine latină: *De-a lung* (DJPR, p. 54); *de-ntors* (DJPR, p. 55); *Mărânţaua* sau *Moţineanca* (*Mărunţaua*) (DJPR, p. 126; DER, p. 494); *Mărunţaua* (5d. DJPR, p. 126; DER, p. 494), *Mănânţăl* (DJPR, p. 127), *Pi picior* (DJPR, 139), *Românească* (DJPR, p. 159), *scutura, Scuturat din Sâmbăta* (DJPR, 155; DER, p. 715), *Susul* (sau *ardeleana*; DER, p. 763), *Şchiopu* (DJPR, p. 173), *şirul* (DJPR, 174), dar şi dansurile: *Fecioresc* (joc în CŞ, A, cf. DJPR, p. 60; DTT, p. 27; DER, p. 323, DELR, p. 120); dar şi termenii jocurilor specifice mai multor zone geografice: *Giocu* (joc în DG, A, CŞ, ***6 d.,*** DJPR, p. 67); *jocul/ joc* (SDL, p. 14, ***46 de dansuri*** cu acest nume, joc în MOL; BT, BUC; CŞ; A, MAR; DER, 446; DJPR, p. 116); *Mărunţelul, **10 d.*** (joc în MAR; CŞ, A, cf. DJPR, p. 126), *Românească* (joc în OT, CŞ, cf. DJPR, p. 150), *Românesc* (joc în A, MAR, CŞ, cf. DJPR, p. 150), *Roata* (BUC, MAR, A, CŞ, MUN, ***21 d.,*** DEX, p. 930; DJPR, p. 147), *Sărita, **3d.*** (în CŞ şi MAR, DTT, p. 354; DEX, p. 952).

III.7.6.b Termeni din Crişana care conţin lexeme de origine slavă: *Ciasul* (DJPR, 45), *Luncan* (cf. lunca, din sl. *lonka;* DEX, p. 586; DTT, p.

Scanned with OKEN Scanner

272; DJPR, p. 123), *Polca* (***18 d.,*** dans în Boemia, devenit cunoscut în a II-a jumătate a secolului al XIX-lea; "haină femeiască ce se poartă la ţară"; rus. *pol'ka* 'poală a hainei', DEX*, p. 817, < fr., rus. în DA, p. 295; DJPR, p. 140), *Ponoru* (sl. *ponor* 'stâncă ascuţită'; DER, p. 620), *Priboiul* („Unealtă care serveşte de obicei, la lărgirea găurilor materialelor metalice; băţ lung cu care se bat icrele pentru a le curăţa de pieliţe; plantă erbacee cu frunze plăcut mirositoare"; din scr. *priboj*; DEX*, p. 847; DER, p. 633), *raiu* (DER; DJPR, p. 144), *Smintita* (DJPR, p. 170, DER), *Sorocul* (DJPR, p. 170), dar şi *Poşovaica,* joc specific şi altor zone geografice (***5 d.,*** joc în BT, CŞ; *pošva* „acţiunea de a-şi petrece noaptea", probabil fiind vorba de distracţii de ajun, cf. DER*, p. 624).

III.7.6.c Termeni din Crişana (CŞ) care conţin lexeme cu etimologie incertă: *Cimpoiasca* (DEX, p. 175; et. nec.; latină; DER, p. 188).

III.7.6.d Termeni din Crişana care conţin lexeme de origine turcă: *Maramoaica* de la *maramă*; DER, p. 490; JRN, p. 26.

III.7.6.e Termeni din Crişana care conţin lexeme de origine maghiară: *Şireagul* (DJPR, p. 174; DEX, p. 1056).

III.7.6.f Termeni din Crişana care conţin lexeme de origine franceză: *Dans, Dansul, Danţ, Danţu, Danţul,* ***26 d.*** (MDN, p. 268; DER, p. 278; DTM, p. 136; DJPR, p. 53, joc în MOL, MUN, A, MAR, OT, CŞ).

III.7.6.g Termeni din Crişana care conţin lexeme de origine greacă: *Hora* (în toată ţara, cu ***1438 de dansuri***, identificate în DJPR, p. 72-108 sau ***1546 de denumiri*** cf. JNN, p. 17; DER, p. 401).

III.7.6.h Termeni din Crişana proveniţi din apelative cu origine onomatopeică: *Ţopăita* (DJPR, p. 185).

III.7.7 Terminologia dansurilor din Ardeal

Observăm în zona Ardealului o tendinţă mai accentuată de preluare a elementelor coregrafice noi. Dacă în celelate zone, precum în Moldova, dansul de grup rămâne aproape intact o bună perioadă de timp, în Ardeal, dansurile de perechi sunt repede preluate după forma occidentală. Astăzi, ele sunt folosite pe scară largă, din secolul al XVIII-lea şi până acum fiind suficient timp de a-l face să se generalizeze.

Nu ne miră unele denumiri de dansuri specifice ardeleneşti precum: *Rarul* (JPTT, p. 120), tempoul acesta fiind unul specific zonei dar nici altele precum: *Bărbuncul* (JPTT, p. 125; DEX, p. 91; DTM, p. 59), ţinând cont de

Scanned with OKEN Scanner

marea influenţă a limbii germane exercitată asupra zonei transilvănene, având în vedere zonele locuite de saşi şi secui.

Multe dintre dansurile ardeleneşti au denumirea legată de ritmul dansului şi, ca o particularitate, multe dansuri au diferite denumiri în funcţie de zona în care se dansează. Deşi acest lucru se întâmplă şi în celelalte zone, aici este mult mai vizibil acest fenomen.

În Transilvania predomină mişcările de picioare, învârtirile, bătăile pe sol, în pinteni, piruetele pe sub mână şi ponturile fecioreşti, paşi pe vârfuri, pe tocuri, încrucişări în faţă şi în spate, sărituri drepte sau prin forfecarea picioarelor, pinteni pe sol şi în aer, pai vârf toc sau toc-vârf, flexiuni cu ridicarea picioarelor în faţă sau în spate, genuflexiuni, bătăi pe sol cu palmele. Bătăile din palme şi pocniturile din deget au rolul de *a condimenta* dansul. Există şi multe mişcări cu braţele: balansul braţelor, mişcarea braţelor îndoite, mişcări de trunchi prin aplecarea corpului înainte şi spre spate, fapt care a influenţat şi terminologia dansului.

Dansurile specifice zonei sunt: *De-a lungul* (JPTT, p. 110), *Învârtita* (JPTT, p. 128), *Rarul* (JPTT, p. 120), *Roata* (JPTT, p. 135), *Haţegana* (JNN, p. 12, DD, p. 164; JPTT, p. 139, DEX*), dar şi *Ardeleana, Abrudeanca, Abruzana, Ardeleanca, Ardeleneasca, Ardelenia, Braşoveanca, Bihoreanca, Bârsana, Haţegana, Lujojana, Mureşanca, Someşana; Căluşarii, Fecioreasca, Păcuraru, Romana, Tropotita, Bărbunc, Ţarina, Haţegana, Lugojana, Mureşanca* (cf. JNN, p. 12; AJRN, p. 4). Termenii cei mai frecvenţi sunt legaţi fie de cinetica dansului, fie sunt termeni toponimici.

III.7.7.a Termeni din Ardeal care conţin lexeme de origine latină: *Alegeasca* (de la vb. 'a alege'; DJPR, p. 12); *Alunaşu* (DJPR; VDE, p. 75; AJRN, p. 7; DER*, p. 35); *Alunaşul* (DLRM, p. 23; DJPR, p. 12; DER, p. 35); *A mutului* (DTT, p. 156; DJPR, p. 14, DEX, 664); *Căluşanii* (DJPR, p. 41); *Călucerii* (DJPR, p. 125); *Căluşanii; Căluşeii, Căluşeriul, Căluţul* (SDL, p. 12; DJPR, p. 41); *Cătinel* (*încetinel*; DTT, p. 75; DER, p. 419, MDA I, p. 436; DEX, p. 522), *Cununa* (DER, p. 267; DJPR, p. 51); *Deasa din Buciumi* (DER, p. 286; DLRM, p. 230; DJPR, p. 54), *Desu* sau *Fecioreasca* (DELR, p. 120; DLRM, p. 230; DJPR, p. 55), *Fecioreasca, **3 d.**, Feciorescul* 1 d., *Fecioreşte **2d.*** (DLRM, p. 323; DJPR, p. 60; DTT, p. 27), *Împiedicata* (DER, p. 415; DJPR, p. 108), *Largul* (DER; DTT, p. 75), *Lina* (DJPR, p. 123); *Lunga* (DTT, p. 354; DJPR, p. 123; DER, p. 478), *Mersul din Căluşari* (DJPR, p. 126); *Minciuna* (DJPR, p. 126); *Mănănţel*(*mărunţel ?*, DJPR, p. 127), *mănânţel* (DJPR, p. 127); *Muiereasca **7 d.**, Muierescul* (DJPR, p. 129; DTT, p. 635; DTM, p. 313; SDL, p. 14, DELR, p. 202; DER, p. 527), *Muntenească* (DJPR, p. 129), *Mutu* (joc „în tăcere"; DEX, p. 664; DJPR, p. 130); *Oile* (DJPR, p. 133), *P-a lungu* (DJPR, p. 135), *Pă lungă* (DJPR, p. 137), *Ochitu, Pe ochite* (DJPR, p. 138; DER, p. 555), *Plopişu* (pădure de

Scanned with OKEN Scanner

plopi, DLRM, p. 632; DER, p. 612; DJPR, p. 140), *Ploptişu* (de la *plop*, DJPR, p. 140), *Portu, Portul* (DJPR, p. 141), *Purtata* (***19 dansuri*** cu această denumire, toate din zona Ardealului; DEX*, 873, DTT, 75); *Rara, Rar, Rarul* (DER, p. 655; DJPR, p. 144), *râureana* (DJPR, p. 146), *Romanca, Romana, Română* (DJPR, p. 150), *Roata femeilor* (DTM, p. 418; DTT, p. 65), *Românescul* (DJPR, p. 150), *Românească* (DTT, p. 27), *Săritu căluşarilor, Sărita* (DJPR, p. 153; DTT, p. 354; DEX, p. 952), *Strigătura* (a ţipa, a răcni; a chema; a recita strigături; probabil, der. lat. *strigāre* „a ţipa ca o cucuvea", de la *strix,* cf. numele său, DER, p. 752; DJPR, p. 170), *Şchiopăta* (DJPR, p. 173), *Şoricelul* (DEX, p. 1057; DJPR, p. 174), *trifoiul* (DER, p. 804; DJPR, p. 178), *Ţărăneşte* (DJPR, p. 182), *Ursăreasca* (DJPR, p. 186), dar şi termenii jocurilor specifice mai multor zone geografice: *Bătrânescu* (***3 d.*** cu această denumire, joc în BUC şi MAR; DJPR, 22, şi A, în DTT, p. 143; DLRM, p. 75; DER, p. 84); *Bătuta* (în A, OT, MOL, BUC, MUN, MAR, p. 22-24; DLRM, p. 75; DTT, p. 24; DER, p. 83); *Capra* (A şi MOL, în DJPR, p. 39); *De purtat* (A, MAR, DJPR, p. 55; AJRN, p. 20; DEX, p. 873), *Feciorescu* (MAR; A), *Fecioresc* (CŞ, A) (cf. DJPR, p. 60; DTT, p. 27; DER, p. 323); *Giocu* (DG, A, CŞ, ***6 d.,*** DJPR, p. 67), *Jocul/Joc* (SDL, p. 12, ***46 d.*** cu acest nume, MOL; BT, BUC; CŞ; A, MAR; (DER, p. 446; DJPR, p. 116); *Mărunţelul* ***10 d.*** (MAR; CŞ, A, cf. DJPR, p. 126), *Mărunţica* (A, MOL, D, BUC, cf. DJPR, p. 127; DER, p. 494); *Păpuşelele* (A, DG, cf. DJPR, p. 137, DEX*, p. 764), *Românească* (OT, CŞ, cf. DJPR, p. 150), *Românesc* (A, MAR, CŞ, cf. DJPR, p. 150), *Româneşte* (MAR, A, cf. DJPR, p. 150), *Roata* (BUC, MAR, A, CŞ, MUN, ***21 d.,*** DEX, p. 930; DJPR, p. 147), *Ţărăneasca* (MOL, A, BUC; DJPR, p. 182).

III.7.7.b Termeni din Ardeal care conţin lexeme de origine slavă: *Braşoveanca* (DER, p. 112; JNR, p. 273), *Breaza* (DJPR, p. 92; DER, p. 113, deşi în VDE, 155: orig traco-ilirică), *Caraşoţul* (de la 'caraş', rus. *karasi,* rut., pol., sb., cr. *Karaš,* din germ. *Karausche,* der. *cărăşel,* s. m., dans tipic moldovenesc, cf. DER*, p. 151), *Cioarsa* (cf. ucr. *cersati* 'a zgâria'; DLRM, p. 145; DEX, p. 176; DJPR, p. 45), *Ciupărcuţa, Ciupercuţa* (DER, p. 208; DJPR, p. 47), *Corăgheşte* (DJPR, p. 50), *Opincuţa* (bg., DEX, p. 722; sl., DER, p. 561; DJPR, p. 134), *Ponoreanca* (cf. *ponor* 'stâncă ascuţită'; DJPR, p. 141), *Prundu* (DER, p. 643; DJPR, p. 143), *Răchiţana* (de la 'răchită', DJPR, p. 145), *Războiul* (din căluşari, DJPR, p. 145), *Rusca* (derivat din 'rusoaică'; DER, p. 673; DJPR, p. 151), *Sfredeluş (sfredeluş* 'burghiu'; bg., DEX, p. 983; sl., DER, p. 710; DJPR, p. 155), *Siminucul* (siminocul; ucr., DEX, p. 988; NODEX; DER, p. 715; DJPR, p. 155), *ţarina* (sb. *carina* 'câmp, vamă'; EDPR, p. 91; DJPR, p. 182), *Ţigăneşte* (***3 d.***; DJPR, p. 183; DEX, p. 1126), *Ungureneşte* (***2 d.***; DJPR, p. 186; DER, p. 818), dar şi termenii jocurilor populare specifice mai multor zone geografice:

Scanned with OKEN Scanner

Ceasornicul (A, MOL, cf. DLRM, p. 131; DJPR, p. 42), *Învârtita, Învârtitura* (***83 d.*** cu acestă denumire, cf. DJPR, 111-113, joc în A, MAR, OT; DEX*, p. 542), *Perina* (joc în BT, A, MAR cf. DJPR, p. 138), *Sârba* (***512 d.*** cu această denumire urmărind DJPR, p. 156-169; joc în A, OT, MUN, BT, DG, BUC, MAR, MOL; sl., DER, 719; scr., DEX*, p. 954); *ţigănească* (***22 dansuri*** cu această denumire, dans în MUN, A, OT, MAR, cf. DJPR, p. 183; DEX, p. 1126), *Ungurească* (***18 d.***, MOL, MUN, A, OT, cf. DJPR, p. 186).

III.7.7.c Termeni din Ardeal care conţin lexeme cu origine incertă sau necunoscută (unii dintre ei, probabil, de origine traco-dacă, încadrare datorată diferenţelor dintre dicţionare în ceea ce priveşte etimologia termenilor): *A miresii* (DER, p. 513); *bambriul* sau *Pambriul din Zărneşti* (DER, p. 574; DJPR, p. 20); *Boitănească* (DJPR, p. 26; DLRM, p. 86); *Cârligele* (DER*, 201, creaţie expresivă DEX, 156 < bulg. *Kărlik;* orig. traco-dacă: VDE, 204; DJPR, 48), *Cimpoaiele de-nvârtit* (DJPR, p. 45; DEX, p. 175); *cioara* (cuv. autohton: NODEX; orig. necunoscută: DER; DJPR, p. 45), *Gogia* (*govia*); *Haiduc Butea* (bg., scr. în DEX, p. 442; magh. în DER, p. 387; DJPR, p. 68), *Mocăniţa* (DJPR, p. 127; DEX, p. 643: orig. nec.; DER, 517: creaţie expresivă); *Momârlana, Momârlăneasca* (DJPR, p. 128; cf. *mârlan*, DEX, p. 647); *Pambrâu, Pambrâul* (DER, p. 574; DJPR, p. 135), *Stâncuţa* (DEX, p. 1017; DJPR, p. 170), dar şi termenii de dans specifici mai multor zone geografice: *Brustureanca* (în VALR, p. 16, apare ca termen autohton cu corespondent în albaneză; joc în MOL; BUC; A, cf. DJPR, 34, DEX, p. 114,et. nec.; DER, p. 117: sl.); *Ţânţăraşul* (insecta, lat.; „aromânii din Macedonia", et. nec.; joc în A, MOL, MUN, cf. DJPR, p. 185, DEX *, p. 1124).

III.7.7.d Termeni din Ardeal care conţin lexeme de origine turcă: *Chindia* (DLRM, 140); *Năframa* sau *săltata* (DJPR, p. 130; DEX, p. 671), dar şi jocurile specifice mai multor zone geografice: *Arcana, Arcanaua* (MOL; A, cf. DJPR, p. 14; DLRM, p. 39, deşi în DEX, p. 56, apare etimologia turcească şi ucraineană, iar în DER, p. 47, apare, pe lângă cea turcească, şi cea tătărească; în VDE, 78: orig. străromână); *Archeneaua*(sau *arcanaua* ?; joc în A; MAR, cf. DJPR, p. 14; JRN, p. 11; DLRM, p. 39).

III.7.7.e Termeni din Ardeal care conţin lexeme de origine maghiară: *Barcăul* (cf. *bako,* DLRM, p. 62), *Bărnacea* (*bărnaci*, reg. despre culoarea feţei şi a ochilor negricioşi, magh. *barás;* DLRM, p. 4; DJPR, p. 21), *Ciardaş* (DLRM, p. 131*), Harţagu, Hărţag* (*arţag* 'harţă, ciocnire'; DER, p. 53; VDE, p. 93; DJPR, p. 68), *Lepedeul, Lepedeul ţigănesc* (reg. *cearşaf; DLRM*, p. 454; DER, p. 465; DJPR, p. 122), dar şi *Ceardaş românesc*, specific mai multor zone geografice (joc în MUN, A, cf. DLRM, p. 131).

Scanned with OKEN Scanner

III.7.7.f Termeni din Ardeal care conţin lexeme de origine multiplă: *Panorama* (fr., germ., MDN, p. 686; DJPR, p. 136), *Ofiţereasca* (din pol., rus., fr., germ., cf. MDN, p. 659; DJPR, p. 134, joc în în MUN, A), *Soldăţeasca* (joc în MUN, A; DJPR, p. 170; din fr., it., germ., DN, 547; MDN, p. 872).

III.7.7.g Termeni din Ardeal care conţin lexeme de origine (neo)greacă: *Cuconiţa* (cuconiţa, cucoană, ngr. *Kokkóna,* cf. DEX, p. 245; DTT, p. 75), *Hora* (în toată ţara, ***1438 d.***; DJPR, p. 72-108; DER, p. 401).

III.7.7.h Termeni din Ardeal care conţin lexeme de origine franceză: *Argilanka* (DER, p. 49; DLRM, p. 41), *Romani* (limba ţiganilor; MDN, p. 821; DJPR, p. 150), dar şi termenii specifici mai multor zone geografice: *Dans, Dansul, Danţ, Danţu, Danţul*, ***26 d.*** (MDN, p. 268; DER, p. 278; DJPR, p. 53, joc în MOL, MUN, A, MAR, OT, CŞ).

III.7.7.i Termeni din Ardeal care conţin lexeme de origine germană: *Bărboncu* (cf. *werbunc* „înrolare în armată în timpul căruia se executa dansul respectiv; introdus în Transilvania prin administraţia austriacă în secolul al XVIII-lea", cf. DLRM, p. 74), *Varbuncu* (DJPR, p. 189), *Verbunc, Verbuncu* (DJPR, p. 189), *Bărbunc* ***4 d.*** (joc în BUC şi A, DLRM*, p. 74, DEX*; DER, p. 79).

III.7.7.j Termeni din Ardeal proveniţi din apelative cu origine onomatopeică: *Chiuita, De chiuit* (de la interj. *Chíu,* cf. DER, care o consideră creaţie expresivă, spontană, DJPR, p. 44, 54), *Hodoroaga* (din *hodorog*, considerată creaţie expresivă, cf. DER, p. 400; DTM, p. 230; JRN, p. 21; DJPR, p. 71), dar şi *Dura,* joc specific mai multor zone geografice (***5 d.,*** identificate cu această denumire, cf. DJPR, 58, cuvânt ce imită un lucru ce se rostogoleşte; joc din DG, MUN, MOL, OT; DEX, p. 325).

III.7.8 Terminologia dansurilor din Maramureş (MAR)

Numită şi Ardealul de Nord, zona cuprinde următoarele zone: Oaş, Maramureş şi Zona Codrenească. Se joacă, în general, jocuri de doi şi fecioreşti. Zona folclorică codrenească reprezintă sudul regiunii Maramureş şi porneşte din Munţii Codrului până la Munţii Lăpuşului.

În Oaş există un singur dans cu mai multe variante. Se numeşte *Roata,* când e jucat de băieţi; jucat de băieţi şi fete, se numeşte *Danţ* (DTM, 136) sau *Joc ţărănesc*; iar jucat doar de fete, se numeşte *Mireseşte* (PCV, p. 8).

Cele mai cunoscute dansuri din Maramureş sunt: *Huţulia, Roata, Maramureşanca* (cf. JNN, p. 13; AJRN, p. 5).

Scanned with OKEN Scanner

III.7.8.a Termeni din Maramureş care conţin lexeme de origine latină: *A găinei* (DJPR, p. 11; DER, p. 351; DLRM, p. 329), *Bărbătescu* (subst. *bărbat* < lat. *barbatus*; ***5 dansuri*** cu această denumire în DJPR, p. 21; DTM, p. 59; ACR, p. 81; DLRM, p. 73); *Buciumeana* (DJPR, p. 34; DEX, p. 115); *De-a lungul* (DJPR, 54); *De-nceput* (DJPR, 55); *De sărit* (***4 d.;*** DJPR, p. 55; DEX, p. 952), *Giurel* (sau ciurel ?) (DEX, p. 182; DJPR, p. 67), *Horea găinii de la Iza* (DER, p. 351; DJPR, p. 108), *Înturnatu* (MAR, cf. DJPR, p. 112; DEX, p. 541), *Palunga* (DJPR, p. 135; DER, p. 478), *Prelunga* (*pre* + *lung*, DJPR, p. 141; DER, p. 478), *Păcuraru*, termen folosit mai ales în Transilvania, cu sensul de *cioban,* de aceea jocul se mai numeşte şi *Ciobănaşul*, DJPR, p. 136; JRN, p. 28; ACR, p. 24; DER, p. 569), *Picuraru* sau *Picuralu* sau *Picurarul* (DJPR, p. 137, DER), *Scuturatu* (DJPR, p. 154; DER, p. 701), *Silvana* (Poiana, DJPR, p. 155; DEX, p. 987), dar şi jocurile specifice mai multor zone geografice: *Alunelul* (OT, ***32 de dansuri***, şi MAR, mai rar, DJPR, p. 12-33; VDE, p. 75; DER, p. 35); *Bătrânescu* (***3 d.***, joc în BUC şi MAR; DJPR, p. 22, şi A, în DTT, p. 143; DLRM, p. 75; DER, p. 84); *Bătuta* (în A, OT, MOL, BUC, MUN, MAR; DJPR, p. 22-24; DTM, p. 60; DLRM, p. 75; DTT, p. 24; DER, p. 83); *De purtat* (în A, MAR, DJPR, p. 55; DEX, p. 873), *Feciorescu* (în MAR; A) (cf. DJPR, p. 60; DTT, p. 27; DER, p. 323); *Jocul/Joc* (SDL, p. 14, ***46 de dansuri*** cu acest nume, MOL; BT, BUC; CŞ; A, MAR; (DER, p. 446; DJPR, p. 116); *Mărunţelul* 10d. (joc în MAR; CŞ, A- cf. DJPR, p. 126), *Românesc* (A, MAR, CŞ, cf. DJPR, p. 150), *Româneşte* (MAR, A, cf. DJPR, p. 150), *Roata* (BUC, MAR, A, CŞ, Mun, ***21 d.,*** DEX, p. 930; DJPR, p. 147), *Sărita* ***3 d.*** (CŞ şi MAR –DTT, p. 354; DEX, p. 952).

III.7.8.b Termeni din Maramureş care conţin lexeme de origine slavă: *Huţulia* (JRN, p. 23; JNN, p. 13; DJPR, p. 108), *Mirişeşte* (bg. *merište*, cf. DEX, p. 639, NODEX; bg. *merište,* din tc. *mera,* cf. *merea,* cf. DER, p. 514; DJPR, p. 126), *Oglinda* (DJPR, p. 133; DER, p. 558), *pintenelul* (***3 d.,*** *petino* 'călcâi', cf. DER), *Tânjaua* (dans agrar, interpretat în ziua de Sângeorz; din 'a tânji', sl. *tanzini*, cf. DEX, p. 1077; sau sl. *tąziti* 'a fi supărător', cf. DER, p. 789; e posibilă şi derivarea de la *tânjálă* (*-jéli*): oişte de căruţă care se adaugă când se foloseşte un alt atelaj sau pereche de boi; sl. *tężalo* (< tężiti 'a trage', 'a împovăra') (*Ibidem*); în DLR, semnificând „un fel de proţap ce se foloseşte pentru a pune a doua perche de vite la jug, pentru a lega de jug uneltele agricole cu tracţiune animală", cf. CEL, p. 112; DER, p. 789; DJPR, p. 177), *Ţigănescul* (DJPR, p. 183; DEX, p. 190), *Ţircolu* (bg. *tărkalo,* DER, p. 791; DJPR, p. 185), dar şi jocurile specifice mai multor zone geografice: *Coasa* (joc în MOL, BUC, MAR, cf. DER, p. 218; DJPR, p. 48), *Învârtita, Învârtitura* (***83 d.*** cu acestă denumire, cf. DJPR, p. 111-113, joc în

Scanned with OKEN Scanner

A, MAR, OT; DEX*, p. 542), *Perina* (joc în BT, A, MAR, cf. DJPR, p. 138), *Sârba* (***512 d.*** cu această denumire, urmărind DJPR, p. 156-169; joc în A, OT, MUN, BT, DG, BUC, MAR, MOL; sl. DER, p. 719; scr. DEX*, p. 954); *Ţigănească* (***22 d.*** cu această denumire, joc în MUN, A, OT, MAR, cf. DJPR, p. 183; DEX, p. 1126).

III.7.8.c Termeni din Maramureş care conţin lexeme cu origine necunoscută sau incertă, încadrare datorată diferenţelor dintre dicţionare în ceea ce priveşte etimologia termenilor: *Codrenescul* (< subs. *codru,* probabil provenit din traco-dacă, din numele de persoană Codrenescu, cf. şi Codreanu; DLRM, p. 164; DJPR, p. 48).

III.7.8.d Termeni din Maramureş care conţin lexeme de origine greacă: *Hora* (în toată ţara, ***1438 d.***; DJPR, p. 72-108; DER, p. 401).

III.7.8.e Termeni din Maramureş care conţin lexeme de origine turcă: *Cobuzul* (DJPR, p. 48; DEX, p. 191), dar şi *Archeneaua* (sau *Arcanaua*?), joc specific mai multor zone geografice (joc în A; MAR, cf. DJPR, p. 14; JRN, p. 11; DLRM, p. 39, în VDE, p. 87, *arcan*, orig. străromână).

III.7.8.f Termeni din Maramureş care conţin lexeme de origine maghiară: *Bolundaşu* (DER, p. 104; DJPR, p. 26).

III.7.8.g Termeni din Maramureş care conţin lexeme de origine franceză: *Danţ* (DTT, p. 356; MDN, p. 268; DEX, p. 259), *Dialogul* (fr., lat., cf. MDN, p. 299, doar fr., cf. NODEX, lat. lit., cf. DLRM, p. 243; DJPR, p. 56), dar şi jocurile specifice mai multor zone geografice: *Dans, Dansul, Danţ, Danţu, Danţul,* ***26 d.*** (MDN, p. 268; DER, p. 278; DJPR, p. 53 în MOL, MUN, A, MAR, OT, CŞ).

III.7.9 Terminologia dansurilor din Dobrogea

Dobrogea e o zona de interferenţe între mai multe graiuri, datorită dansurilor pătrunse din diferite zone geografice. În această regiune se vorbeşte despre graiuri de tip mozaic. De asemenea, multe dansuri aparţin populaţiilor conlocuitoare, fiind un mestec de tătari, turci, bulgari, lipoveni etc.

Datorită deplasării periodice a turmelor la iernat, în bălţile Dunării şi în Dobrogea, repertoriul tradiţional de dansuri se îmbogăţeşte prin aceşti păstori mocani cu jocuri pastorale. Dansurile iau numele celor care le aduc. Se pare că în nordul Dobrogei folclorul coregrafic s-a păstrat mult mai bine.

III.7.9.a Dansuri aduse din alte zone: *Asta-i sârba, nu-i leşasca* (joc venit din Moldova, JPD, p. 627), *Batista* (JPD, p. 628), venit din Moldova,

Scanned with OKEN Scanner

unde se mai numeşte *Batistuţa* sau *Năframa, Ciobănaşul* (JNR, p. 273; JNN, p. 12; JPD, p. 637), adus din părţile Carpaţilor, de păstorii ardeleni ce migrau în Dobrogea cu turme de oi). *Ciobanu, Ciobăneasca, Ciobănaşul* (DJPR, p. 202), *Ciobănaşul mocănesc* (DJPR, p. 202), *Joc ciobănesc, Joc mocănesc, Mocana, Mocăneasca, Mocăncuţa, Brâul păcureţ* (JPD, p. 396), *Oiţa* (JNR, p. 273; JPD, p. 202), *Mocăneasca* (JPD, p. 654) sau *Brâul mocănesc,* în care se observă influenţa venită din Moldova de la jocul de brâu numit *Corăgheasca, Floricica* (JPD, p. 241; JNN, p. 12), adusă din părţile Râmnicului Sărat în părţile Brăilei, *Mocăncuţa*[401], joc adus de mocani (JPD, p. 654), spre deosebire de cojani, care au venit din zonele Ialomiţa şi Brăila, de unde au aduc dansurile: *Trăncănău* (JPD, p. 396), *Ciocârlia* sau *bătrâneasca, Valul, Stânga. Breaza*[402] (JPD, p. 629) e numele mai nou dat jocului *Calabreaza*, din regiunea Ploieşti şi introdus în Dobrogea de instructorii de dans; *Aţica* (JNN, p. 12; JPD, p. 68) a fost adus de mocanii din Râmnicu Sărat, *Danţul* (JPD, p. 639) provine din Transilvania; se juca în 1885; *Ciuful* (JPD, p. 638) este un joc adus din Râmnicu Sărat; *Cracoveanca* (JPD, p. 638) a venit din Moldova; *Crăiţele* (JPD, p. 638) a fost adus din Oltenia; *Coasa* (JPD, p. 638) este un joc moldovenesc, *Polca* (JPD, p. 638) este polca crăiască venită din Moldova; *Focşeneasca* (JPD, p. 641) a fost adus de argeşenii stabiliţi aici; *Găinuţele* (JPD, p. 642) provine din Transilvania; *Galopul* (JPD, p. 641) a venit din Moldova, *Fudula* (JPD, p. 641) este un joc de perechi, venit din nordul Moldovei (joc dispărut); *Horodinca* (JPD, p. 642) este un joc moldovenesc; *Ilăul* este un joc ţigănesc, de unul singur; *Pătlăgica olteneasc*ă (JPD, p. 659) a fost adus în Dobrogea de vioristul Ion Bădoiu; *Polosia* (JPD, p. 661) provine din Oltenia; *Risipiceanca* (JPD, p. 660) este un joc adus de olteni în Dobrogea; *Simianca* (JPD, p. 664) a fost adus de argeşeni sau olteni (din com. Simian, JRN, p. 41); *Svâcul* (JPD, 666) a fost adus de vlăşcenii din Giurgiu, *Trei păzeşte* (JPD, p. 667; DTM, p. 490) este un joc adus de olteni.

Dintre jocurile originare din alte regiuni şi care nu s-au dobrogenizat, rămânând ca nişte elemente de variaţie, menţionăm: *Ardeleneasca* sau *Roata, Aţica* (JNR, p. 273), *Arţegana, Breaza, Bugeacul, Căluşul, Dura, Frunza, Iţele, Jianu, Vântul, Zdroboleanca, Zvâcul.*

III.7.9.b Jocuri ale populaţiilor conlocuitoare:

Jocurile macedonene (din Bulgaria şi Grecia) sunt: *Aruslu maiu* (JPD, p. 627), joc de primăvară (*maĭŭ* < lat. *majus*, 'mai', cf. Papahagi, p. 765); *Cambana* (JPD, p. 633), joc din Mangalia; *Checiocu macedonean* (JPD, p.

---

[401] Mocan înseamnă cioban ardelean de la poalele Carpaţilor. În Dobrogea, mocanii sunt numiţi cei din Făgăraş, Sibiu şi Râmnicu Sărat.

[402] În DTM, p. 68, acest dans apare ca specific zonei subcarpatice a Munteniei şi sudului Transilvaniei.

Scanned with OKEN Scanner

635), joc pe melodie turcească; *D-aoli fete, d-aoli muşete* (JPD, p. 639), joc adus de macedoneni; *Cetforna macedoneană,* joc adus în Dobrogea de macedonenii grămostani, *Cor* (JPD, p. 629), horă macedoneană; *Corel atel marli* ('jocul mare', JPD, p. 629); *Domerachi,* joc adus în Dobrogea de macedonenii fârşeroţi, veniţi din Grecia; *Fustanele* (DJPR, p. 64; JPD, p. 641), joc adus de macedonenii fârşeroţi din Grecia; *Bitolianca,* horă macedoneană jucată de macedoneni, în Dobrogea, pe la 1905 (JRN, p. 61; JPD, p. 629); *Gaida* (*gaida* 'cimpoi', cf. Papahagi, p. 578; DTM, p. 201, JPD, p. 641), horă macedoneană; *Geamparalele* (DR*, p. 78; JPD, p. 642; DD, p. 145; JNN, p. 3; FCVD, p. 15); *Hasapcu* (JPD, p. 642); *Malamum* (JPD, 652), *Nizamku* (JPD, p. 656), i se mai spune şi *Izamku. Nu te râde feată mică* (JPD, p. 656), joc de nuntă; *Patru înainte, patru înapoi* (JPD, p. 448); *Patrona* (JPD, p. 659), *Samiotişa* (JPD, p. 662), joc adus de macedonenii fârşeroţi veniţi din Farsala (Grecia); *surto* (JPD, p. 666), joc adus de macedoneni fârşeroţi, veniţi din Farsala (Grecia), *Tacalaidonca* (JPD, p. 667) (*Donca şi-a cusut şorţul*), la megleno-români; *Tivichi* (JPD, p. 669), joc de performanţă, se joacă de unul singur, cu masa în dinţi, la Mangalia (JPD, p. 669); *Tracă-tracă* (JPD, p. 667); *Trei cuie-n sus mamo, trii cuie-n jos* (JPD, p. 667), joc megleno-român; *Un Gioni Muşat, Muşat* (JPD, p.669), adică „un băiat frumos, frumos", este adus de grămostani în Dobrogea; *Duinirachi,* joc megleno-român, *Paiduşca* (JNR, p. 273; FCDV, p. 14; GB, p. 69; JNN, p. 13; DJPR, p. 423), *Răcinic* (GB, p. 69; JPD, p. 661), *Mărănghile* (GB, p. 69; JPD, p. 653; JNR, 273); *Sirto* (JPD, p. 68), joc de nuntă, când mirele joacă singur cu neamurile; *Sfârli-kundac* (GB, p. 69); *Sagnu Iancu Alimoase* (JPD, p. 662), joc adus de macedonenii grămostani veniţi din Gramos (Bulgaria), *se-arupse steaua din sear,* joc aduc de macedonenii grămostani veniţi din Gramos (Bulgaria); *Ghiumali* (GB, p. 69; JPD, p. 642).

Jocuri turceşti: *Chercioc turcesc* (MDA* I, p. 499, JPD, p. 635), joc de unul singur, dar şi *Chiocecu bulgăresc,* dar şi *Ciocecul*; *düzoin* (DA*, p. 63; GB, p. 69), *Kaşlarim* (GB, p. 69).

La tătarii din Dobrogea se dansează: *Auraua, Beşparmac, Agaianasa, Aurcaitarma, Zebec, Lazausa, Caitarma, Gingălaua, Mendilauasî, Oglan, Kiocekanasî* (GB, p. 69).

Fiind o zonă istorică cu interferenţe etnice mai puternice decât în restul ţării, este firesc să existe **multe dansuri dispărute sau pe cale de dispariţie,** printre acestea sunt cunoscute: *Catrina* (JPD, p. 634), dans dispărut, jucat pe la 1905; *Criza* (JPD, p. 638), dispărut din 1914, unde se observă influenţa războiului asupra dansului; *Sărăţica,* care se juca pe la 1900-1933, dispărut azi; *Balu* (JPD, p. 627), joc dispărut, jucat între 1900 şi 1913, *Arva* (JPD, p. 627), joc dispărut, jucat în 1885; *Grecească* (GCD, p. 45; JPD, p. 642), dispărut pe la 1914; *Leana* (JPD, 651), joc dispărut, *Pătlăgica* (JPD, p. 659; DJPR, p. 476) este pe cale de dispariţie, *Peştişorul* (GCD, p. 45; JPD, p. 660),

Scanned with OKEN Scanner

joc dispărut, *Râureanca*, joc dispărut; *Ciocecul*, joc dispărut, *Steiu* (JPD, p. 665), pe cale de dispariţie, *Sus bătuta*, joc dispărut.

Dansurile cele mai cunoscute sunt: *Manea* (DTM, p. 277), *Mărănghile* (JNR, p. 273), *Mocăncuţa* (JPTT, p. 52), *Cadâneasca* (DLRV, I, B, p. 14; JPTT, p. 55; JRN, p. 65), *Brâul dobrogean* (JPTT, p. 57), *Geamparalele* (JNR, p. 274; JNN, DD, p. 145; 13; JPTT, p. 60), *Banul Mărăcine* (JNR, p. 274), *Paiduşca* (JNR, p. 273; JNN, p. 13), *Popârlan* (JNR, p. 273), *Sultănica* (JNR, p. 273), *Şirimpoiul* (JNR, p. 273).

III.7.9.c Termeni din Dobrogea care conţin lexeme de origine latină: *Ariciul* (JPD, p. 627, *MDA I, p. 126), *Băluţa,* joc răspândit în sudul Munteniei (jud. Ilfov şi Teleorman), adus şi în Dobrogea (JPD, p. 629 cf. < sl. *bĕlu,* DEX, p. 90; DLRM, p. 76), *Bătuta* sau *Bătaia* (DTM, p. 60; JPD, p. 44, 377), *Căluşul* (JPD, p. 634), *Călăreasca* (DJPR, p. 41; DEX, p. 148); *Cărăruşa, Cărăuşelul* (DJPR, p. 41); *Căţeaua* (MDA I, p. 438, JPD, p. 634; DLRV, I, B, p. 205), *Cureluşa* (DER; DJPR, p. 51, MDA*, I, p. 762); *Dreapta* (JPD, p. 236), *Fierăreasca* (JPD, p. 641; DJPR, p. 61; DEX, p. 377), *Găinuţele* (SDL, 12, joc dispărut, este de fapt jocul găinii din cadrul nunţiii, adus din Transilvania; JPD, p. 642; DJPR, p. 65; DER, p. 351), *Greceasca* (DER, p. 376, DJPR), *Înturnat* (DJPR, p. 112, prefixul *în* + *turna*); *mâna* (joc mocănesc, JPD, p. 653; DER, p. 509; DJPR, p. 128), *oiţa* (SDL, p. 12, JPD, p. 657; DJPR, p. 133), *Sărăţica* („de sărat, al sărarului"-DJPR, p. 153), *Stânga, **2 d.*** (JPD, p. 666), *Stânguliţa* (JPD, p. 666; DEX, p. 1017; DJPR, p. 170), dar şi jocurile specifice mai multor zone geografice: *Giocu* (joc în DG, A, CŞ, ***6 d.***, DJPR, 67); *Mărunţica* (joc în A, MOL, DG, BUC, cf. DJPR, p. 127; DER, p. 494); *Nuneasca* (numită şi *Nunta* sau *Năşasca*) (joc în DG, MUN, OT, DER, 548; DJPR, p. 132); *Păpuşelele* (A, DG, cf. DJPR, p. 137, DEX*, p. 764, JPD, p. 659), *Şchioapa* (joc în DG, OT, MOL, cf. DJPR, p. 173; DTT, p. 354).

III.7.9.d Termeni din Dobrogea care conţin lexeme de origine slavă: *Baraboi* (mag. *baraboly* 'plantă, alunele' şi bg. *baraboj* 'cartof', JPD, p. 627; DER, p. 77), *Breaza* (DER, p. 113, deşi în VDE, p. 155: orig. traco-ilirică), *Cărăşel* (de la *caras* + *el*, DEX*, 152, p. JPD, p. 634), *Chipernița* (*Pipernița,* JPD, p. 193; DER, p. 600), *Chiperlu* (DLRM, p. 618; DJPR, p. 44; DER, p. 600), *Ciubotăreasca* (în DEX, p. 181: ucr. *Čoboty*; în DER, p. 205: tc. *çabata*; DJPR, p. 222), *Ghena* (gheena ?) (DJPR, p. 65; DEX, p. 421), *Grănicereasca* (DEX, 433; DJPR, 68), *Leasa* (bg., scr. în DEX, p. 564, sl. în DER, p. 461, DLRV, II B, p. 128; DJPR p. 122), *Loboda* (DJPR, p. 123; DER, p. 473), *Năşicuţa Rada* (DEX, p. 669; DJPR, p. 130), *Oprit* (DEX, p. 723; DJPR, p. 134), *Păhărelul* (JPD, p. 659), *Pipernița* (vas pentru piper; DER, p. 600; DEX, p. 795; DJPR, p. 139), *Polușca* (veche monedă rusească divizionară de

Scanned with OKEN Scanner

aramă din Ţările Române din prima jumătate a secolului al XIX-lea; cf. DA, p. 298; din rus. *Poluška*, cf. DEX, p. 821; DJPR, p. 149), *Toporul* (DER, p. 798; DJPR, p. 177), *Trânta* (DER, p. 804; DJPR, p. 178), *Valu* (sl. *valŭ*), dar şi jocurile specifice mai multor zone geografice: *Drăgaica* (joc în MUN; DG, DEX, p. 319), *Sârba* (***512 d.*** cu această denumire, urmărind DJPR, 156-169; joc în A, OT, MUN, BT, DG, BUC, MAR, MOL; sl., DER, p. 719; scr., DEX*, p. 954), *Spoitoriţa* (joc în MOL, DG; DJPR, p. 170), *Strujanul* (MOL, BUC, reg. „tulpina porumbului", DER, p. 754; DJPR, p. 170).

III.7.9.e Termeni din Dobrogea care conţin lexeme cu origine incertă sau necunoscută (unii dintre ei, probabil, de origine traco-dacă, încadrare datorată diferenţelor dintre dicţionare în ceea ce priveşte etimologia termenilor): *Băltăreasca* (JPD, p. 628; DJPR, p. 21, VALR, p. 153: cuv. autohton; DEX, 83: orig. slavă, DER: orig. incertă), *Bobârnacul* (JPD, p. 629; DEX, p. 104; DLRM, p. 85), *Brâul, Brâuşorul, Brâuleţ, Brâuleţul* (***163 d.,*** cuv. autohton: DLRM, 94, lat.: DER*, p. 115, JPD, p. 60), *Căzăceasca* (DLRM, p. 129: rus., deşi în DER, p. 162, VDE, 189, apare ca provenind din turcă), *Cârligul* (DER* 201: creaţie expresivă; DEX, p. 156 < bulg. *Kărlik;* orig. traco-dacă: VDE, 204; JPD, 638; DJPR, 48), *Gaida* (denumire a cimpoiului la unele popoare europene; în DER, 351: tc.; din bg., scr., în DEX*, p. 408, DTM; p. 201; DJPR, p. 64); *Galaoneasca* (galaon) (DJPR, p. 64; DEX*; DTM, p. 201), *Păhărelul* (magh., scr., cf. DEX, p. 739; sl., cf. DER, p. 570; DJPR, p. 136); *Ţânţarul* (insectă, dar şi „numele dat populaţiei aromâne din Macedonia de populaţia slavă localnică", pentru prima explicaţie: lat., pentru a doua explicaţie: et. nec., cf. DEX, p. 1124; DJPR, p. 185), dar şi jocurile specifice mai multor zone geografice: *Balta* (***11 d.,*** joc în DG, OT, MUN; apare ca provenind din slavă în DEX, p. 83, şi cu orig. incertă, în DER, p. 75; din fondul traco-iliric: VDE, p. 113; DJPR, p. 20), *Bobletele* (joc în MOL şi DG, cf. DJPR, p. 25; creaţie expresivă, cf. DER, 100, 'prost, netod, tont' sau ng. *apopliktikos*, cf. DEX, p. 104); *Ghimpele* (din *ghimpe,* cuvânt autohton: VALR, p. 78, în VDE, p. 393: orig. traco-ilirică; deşi în DER, p. 362: latină, ***6 d.,*** joc în MUN, OT, DG, DER, 363; DJPR, p. 66); *Mocăncuţa, Mocăneasca* (DJPR, p. 127; DER, p. 517: creaţie expresivă; DEX, p. 643: et. nec.), *raţa* (***2 d.***, cu paşi legănaţi; cu legănări uşoare ale corpului; VALR, p. 157; DER, p. 658, joc în OT, DG, BT, MOL, BUC, cf. DJPR, p. 144, dar şi MUN, în GB, p. 35).

III.7.9.f Termeni din Dobrogea care conţin lexeme de origine turcă: *Arăpeasca* (DER*, p. 46; JPD, p. 625; DJPR, p. 14), *Bugeacul* (DER, p. 68), *Cadâneasca* (JPD, p. 138, p. 634; JRN, p. 65; DJPR, p. 36; DLRM, p. 106 < tc. *kadin*); *Cazanul* (DLRM, p. 123; DJPR, p. 40); *Cerchezeasca* (DJPR, p. 43; DLRM, p. 134); *Chiocecul, Chiocecul bulgăresc* (*Köcek* 'dansator',

Scanned with OKEN Scanner

secolul XIX, DER*, p. 180; DA*, p. 63; DEX*, p. 170); *Ciobăneasca, Ciobănaşul,*(< tc. *çoban* DER, p. 192; DJPR, p. 46, JPD, p. 202; DLRM, p. 145; dans în MOL, DG), *Geampara* (joc în MOL; DG; MUN; OT, cf. DJPR, p. 65; DER, p. 357), *Geambaralele, Geampara ca-n Dobrogea* (*geamparale* 'castaniete'; DER, p. 357; JNN, p. 13), *Maneaua* (JPD, p. 652), *Marama, Mărămile, Mărănghile, Mărunghile* (DER, p. 490); *Nizamcu* (de la *nizam* „soldat turc în termen", DEX, p. 696, *nizam* 'dispoziţie', cf. NODEX 909; DJPR, p. 132), *Talim* (plecăciune, reverenţă; tc. *talim* 'îndeletnicire'; DER, p. 770; DJPR, p. 176), *Tătăreasca* (DJPR, p. 176), dar şi jocurile specifice mai multor zone geografice: *Bidineaua* (joc în MUN, DG, A, cf. DJPR, p. 24; VDE, p. 135; DLRM, p. 9; DER, p. 91); *Pătlăgica* (dans în MUN, DG, cf. DJPR, p. 137; DEX, p. 767), *Sultănica* (joc în MUN, DG, cf. tc. *sultan* 'putere'; DEX*, p. 1041).

III.7.9.g Termeni din Dobrogea care conţin lexeme de origine maghiară: *Biru* (joc în DG, MUN, OT, ***4 d.,*** magh. *bér,* cf. DLRM, p. 81; DJPR, p. 22-24); *Fedeleşul* (DER, p. 323; DTM, p. 176; DJPR, p. 61; DTT, p. 9, JPD, p. 640).

III.7.9.h Termeni din Dobrogea care conţin lexeme de origine (neo)greacă: *Hora* (în toată ţara, ***1438 d.***; DJPR, p. 72-108; DER, p. 401), *Fustanele* (VDLR, II B, p. 202; DER, p. 348, VDLR II B, p. 202; DJPR, p. 64).

III.7.9.i Termeni din Dobrogea care conţin lexeme de origine multiplă: *Cor* (horă macedoneană lat. *chorus*, gr. *khoros*, cf. it. *coro*, germ. *Chor*, DN, p. 163; DJPR, p. 49), *Ofiţereasca* (< pol. *oficer*, rus. *ofiţer*, fr. *officier*, germ. *Offizier; MDN, p.* 659, JPD, p. 656), *salata* (jocul caprei; ngr., DEX, p. 1251; ngr., it., fr., germ., NODEX; it. din fr. şi magh., DER), dar şi *Lanţeta*, joc specific mai multor zone geografice (din fr., germ.; DN, p. 345; DEX, p. 558; DJPR, p. 120, joc din DG şi OT).

III.7.9.j Termeni din Dobrogea care conţin lexeme de origine franceză: *Batista* (DLRM, p. 70; VDE, p. 119; JPD, p. 628; DJPR, p. 20; DER, p. 84), *Criza* (DLRM, p. 198), *Gavota* (dans vechi francez, DEX*, p. 412; DTM, p. 203; DA, p. 122), *Sabla* (DJPR, p. 152; DEX, p. 941).

III.7.9.k Termeni din Dobrogea care conţin lexeme de origine germană: *Troaca-troaca* (DEX, p. 1115; DJPR, p. 178).

III.7.9.l Termeni din Dobrogea proveniţi din apelative de origine onomatopeică: *Ciocârlan* (cf. *cioc*, DER, p. 194; DEX, p. 177, JPD, p. 637),

Scanned with OKEN Scanner

Hoissa (interj. *Hoisa!* (reg.); 'hăis', *la stânga*; DJPR, p. 71), dar şi *Dura*, joc specific mai multor zone geografice (***5 d.,*** cuvânt ce imită un lucru ce se rostogoleşte; joc din DG, MUN, MOL, OT, cf. DJPR, p. 58; DEX, p. 325).

III.7.10 Termeni de dans din zone de interferenţă

Deşi termenii de mai jos se regăsesc adeseori, această clasificare doreşte să scoată în evidenţă termenii de dans care apar concomitent, în mai multe zone geografice, fapt datorat influenţelor reciproce. Cele mai frecvente încrucişări între dansuri pe zone geografice au loc între Moldova şi Bucovina, Ardeal şi Maramureş, cele două grupe fiind considerate, de către coregrafi, zone nediferenţiate între ele, ci luate ca un tot unitar. Influenţe frecvente sunt şi între Moldova, Bucovia şi Muntenia; Oltenia şi Muntenia; Ardeal, Maramureş, dar avem şi încrucişări, precum Ardeal-Moldova, Crişana-Oltenia sau chiar Oltenia-Bucovina, mai rar. Dobrogea este cea care a preluat dansuri atât din Muntenia şi Moldova, cât şi din Oltenia şi Ardeal.

Cele mai răspândite jocuri populare, care se regăsesc în marea majoritate a zonelor din ţară, sunt: *Bătuta* (joc în A, OT, MOL, BUC, MUN, MAR, p. 22-24; DLRM, p. 75; DTT, p. 24; DTM, p. 60; DER, p. 83); *Dans, Dansul, Danţ, Danţu, Danţul,* 26 d. (MDN, p. 268; DER, p. 278; DJPR, p. 53, joc în MOL, MUN, A, MAR, OT, CŞ); *Hora* (în toată ţara, cu ***1438 d.*** identificate în DJPR, p. 72-108 sau ***1546 denumiri***, cf. JNN, p. 17; DER, p. 401), *Învârtita, Învârtitura* (***83 d.*** cu acestă denumire: cf. DJPR, 111-113, joc în A, MAR, OT; DEX*, p. 542), *Jocul/Joc* (***46 d.***, joc în MOL; BT, BUC; CŞ; A, MAR; (DJPR p. 116); *Raţa* (***2 d.,*** cu paşi legănaţi; cu legănări uşoare ale corpului; VALR, p. 157, joc în OT, DG, BT, MOL, BUC, cf. DJPR, p. 144, dar şi MUN, în GB, p. 35; DER, p. 658), *Sârba* (***512 d.*** cu această denumire, cf. DJPR, p. 156-169; joc în A, OT, MUN, BT, DG, BUC, MAR, MOL; sl.: DER, p. 719; scr.: DEX*, p. 954), *Raţa* (***2 d.***, VALR, p. 157, joc în OT, DG, BT, MOL, BUC, cf. DJPR, p. 144, dar şi MUN în GB, p. 35; DER, p. 658).

Scanned with OKEN Scanner

III.8 Terminologia dansului clasic

„Dansul este o invitaţie la dragoste."
Hacob Paronian

Începând din secolul al XVIII-lea şi continuând cu al XIX-lea, odată cu apariţia primelor manifestări ale modernizării vieţii politice, sociale, culturale şi artistice din Ţările Române, au fost împrumutate numeroase cuvinte străine pentru a denumi noţiuni referitoare la domeniile respective. Aceste împrumuturi, din neogrecă, franceză, rusă, germană, italiană şi din latina savantă, sunt împrumuturi culte, care au contribuit la definitivarea limbii literare moderne. Dată fiind noutatea acestor cuvinte în limbă, ele sunt numite neologisme. Circulaţia cuvintelor este direct proporţională cu gradul de interes pe care îl prezintă realitatea denumită pentru pătura cea mai largă a vorbitorilor.

Există două situaţii: cuvinte care au pătruns prin relaţiile directe dintre vorbitorii de diferite limbi, prin contacte datorate vecinătăţii sau convieţuirii pe acelaşi teritoriu, şi cuvinte împrumutate de limba română de cultură, sau literară, din alte limbi de cultură. Termenii din dansul clasic fac parte, în marea lor majoritate, din cea de-a doua categorie.

Cele mai multe dintre neologismele apărute între secolele al XVIII-lea – al XIX-lea sunt cuvinte din franceză, peste 30% (SDL, p. 24) din totalul cuvintelor înregistrate în *Dicţionarul limbii române moderne* (DLRM). Numeroase sunt şi cele din latina savantă, germană şi italiană. Urmează cele din rusă şi engleză.

Foarte mulţi termeni din dansul clasic sunt de origine franceză, doar că, spre deosebire de alte domenii, unde termenii s-au adaptat sistemului fonetic românesc, aici lucrurile stau cu totul altfel. Întreaga terminologie a dansului clasic a fost *preluată întocmai* din limba franceză, ea fiind destinată exclusiv cunoscătorilor. Sporadic, întâlnim şi termeni din limba italiană, cu referire în special la ritmul execuţiei mişcărilor, termeni preluaţi din domeniul muzicii. Fenomenul este uşor de explicat, ţinând cont că Franţa şi Italia au constituit *marile centre* de unde dansul clasic s-a răspândit în întreaga lume.

În Franţa s-a desfăşurat primul spectacol de dans, *Ballet comique della Reine,* din 1581, menţionat în lucrările de specialitate; aici a apărut prima şcoală de dans, a lui J.-B. Lully, înfiinţată de Ludovic al XIV-lea, moment în care apar şi primii dansatori profesionişti, formaţi la această Academie Regală de Dans, creată în 1661 şi, tot aici, au apărut primii teoreticieni ai dansului clasic, printre care amintim pe cunoscutul J. G. Noverre.

Interesant este că etimonul termenul cel mai important din dansul clasic, ***balet***, aparţine atât limbii franceze, cât şi limbii italiene. Şi asta pentru că dicţionare dau ca etimologie a termenului, atât fr. *ballet,* cât şi it. *balletto*

Scanned with OKEN Scanner

(DEX, p. 82, NODEX; DN, p. 81), iar DLRM, p. 65, dă ca etimon franţuzescul *ballet*; alteori apare cel italian (DFGM, p. 34).

Balet este considerat mai degrabă un diminutiv de la it. *ballo* (DFGM, p. 33). Baletul este un spectacol, ce îşi are originea într-un tip de reprezentaţie la curţile nobiliare, în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, în care dansurile erau încadrate de divertismente, pe baza unui text, la care se adăugau cântece, recitări, intervenţii instrumentale. Italianul *ballata* provine din *ballare* 'a dansa' şi era cunoscut deja din secolele al XIII-lea şi al XIV-lea, în Italia, ca o piesă cântată şi dansată (*Ibidem*, p. 34). În anul 1416, Domenico de Piacenza scrie un tratat *De la arte di ballare e danzare*, în care sunt expuse regulile de construcţie ale baletului, aşadar, anterior anului apariţiei oficiale a acestui gen coregrafic în Franţa, prin celebrul *Ballet comique de la Reine*. După unii istoriografi, data apariţiei acestui gen sincretic e fixată în Epoca Renaşterii. Alţii îl consideră ca rezultat al unui proces mult mai vechi, ce porneşte de la primele manifestări artistice ale omului din societatea primitivă (*Ibidem*, p. 29). În secolul al XVI-lea începe, în Franţa, moda dansului fugurat (în care dansatorul urmează un traseu fix, stabilit dinainte) italian, cu formele sale caracteristice, *brando* (cu figuri în prealabil bine studiate, care se dansa doar în spectacole sau în reuniuni) şi *balletto*. Încă de la finele veacului al XVI-lea, francezii nu mai deosebeau înţelesul celor doi termeni şi vor folosi cu acelaşi sens, unul în locul celuilalt, cuvintele *balo*, *balletto* sau *brando* (cf. IB, p. 46, 47), începutul veacului al XVII-lea constituind momentul în care a fost consacrat cuvântul *balet* ca denumire a unui spectacol (*Ibidem*, 51), deşi în acea perioadă termenul avea un sens foarte general, exprimând dansul propriu-zis, dar şi pantomima (*op. cit.*, 53).

Termenul *balet* a fost, se pare, preluat pe cale cultă, la începutul secolului al secolul al XIX-lea, cf. N. A. Ursu[403], [404], [405], [406], [407], [408] [409], termenul *balet* apărând în diferite scrieri ale vremii.

Şi termenul ***balerin(ă)*** (DER, p. 74), foarte important în dansul clasic,

---

[403] *Amorven şi Zalida, romanţ chinezesc*, traducere din limba franceză, după un autor încă neidentificat, făcută probabil de Alecu Beldiman în anul 1809, BNB, ms inv 11521, copie din 1804, 85v, apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 124.

[404] Iordache Golescu, *Condica limbii româneşti*, BAR, ms 850 (vol VII), 159v, apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 124.

[405] „Gazeta Teatrului Naţional", Bucureşti, 1835-1836, 1835.

[406] I. Eliad, *Lucrările Soţietăţii filarmonice de la 1 dechem 1833 până la 1 apr 1835, publicate spre ştiinţa Ddsoţi*, Bucureşti, 1835, 3, apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 124.

[407] „Romania", Bucureşti, ian.-dec., 1838, 252, apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 124.

[408] Gh. A. Polizu, *Vocabular româno-german*, înavuţit şi cores de G. Bari, Braşov, 1857, p. 41, apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 124.

[409] E. Protopopescu, V. Popescu, *Nou dicţionar portativ de toate zicerile radicale şi streine reintrodese şi introduse în limbă, cuprinzând şi termeni şcienţifici şi literari*, Bucureşti, 1862, p. 115, apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 124.

Scanned with OKEN Scanner

este dezbătut de ambele limbi, fiind preluat din fr. *ballerin, ballerine*, it. *ballerino*. Ca un derivat al acestui termen este şi *baletist, baletistă*; ţinând cont că termenul mai apare în bulgară, s-a pus problema originii termenului. În dicţionarele bulgare se face trimitere la fr. *balletist,* care, totuşi, nu are corespondent pentru femininul *baletistă*, unde se spune *danseuse de ballet.*[410] Având în vedere frecvenţa sufixului *ist-* în româneşte şi faptul că opera e mai veche la noi decât în Bulgaria, e posibil ca termenul să fi fost preluat de la noi şi nu invers, sau chiar să fie o creaţie independentă în ambele limbi.

Un loc aparte în nomenclatura dansului clasic îl ocupă termenul ***coregrafie*** şi ciudat oarecum este că secţia de coregrafie a liceelor de artă se numeşte *coregrafie* < fr. *corégraphie,* din gr. *chorea* 'dans' şi *graphein* 'a scrie' (DTM, p. 123), care desemnează sistemul de notare a dansului; termenul desemnează *arta de a compune* paşi de dans, dansuri teatrale şi, în general, balete. Cu toate acestea, la liceele de coregrafie, tocmai coregrafia este lăsată deoparte, punându-se mai mult accentul pe balet, pe dansul propriu-zis, pe tehnică, execuţia mişcărilor, şi prea puţin pe învăţarea elevilor despre *strucura, tehnica creării spectacolelor de balet şi a notării* paşilor de dans. Şi J. Schmidt explică denumirea de *coreographie* prin „arta de a scrie dansul prin semne convenţionale, ce indică diferitele mişcări şi poziţiuni ale picioarelor pe teren"[411], dar şi Noverre (SDB, p. 144).

Considerăm că oportun ar fi ca secţia să se numească *balet* sau, dacă nu, se impune reorganizarea sistemului din domeniul artistic, prin introducerea unor discipline noi, care să ia în consideraţie aceste lucruri deloc de neglijat. Iar un coregraf trebuie să aibă cunoştinţe de la dansul românesc, dansul de salon, dansul clasic, până la cel contemporan.

Pentru a evita confuzia de termeni, Serge Lifar propune pentru *coregraf* denumirea de *choréauteaur*. Deşi termenul *coregrafie* nu apare în DEX, ci doar cel de *coregrafiá*, care înseamnă „a crea, a regiza dansuri" (DEX, p. 226), în dicţionarele anterioare (cf. DLRM, p. 187; DLRC, p. 122), apare termenul *coregrafie* cu un sens mai general, care ar justifica, într-o oarecare măsură, denumirea de coregrafie, şi anume, „arta dansului şi a baletului", *coregraful* fiind „maestrul de dans şi de balet"; rolul său nu este redus doar la simplu creator de balete, ci sfera sa de acţiune are un spectru mai larg.

Conform etimologiei populare, termenul ar proveni de la denumirea Insulei Kores, din arhipelagul egean, unde îşi avea reşedinţa Terpsichore, muza dansului[412] (cf. DD, p. 94).

Din franceză sunt preluaţi atât termeni care desemnează obiectele

---

[410] Al. Graur, *Alte etimologii româneşti,* Editura Academiei R.P.R, Bucureşti, 1975, p. 27.
[411] Schmidt, *op. cit.*, p. 16.
[412] Alexandru Iorga, *Pagini din istoria baletului românesc*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

vestimentare specifice dansului, ca: *flexibili, poante*[413], *tutú,* cât şi termeni legaţi de cinetica dansului, structura internă, precum: *piruete*[414], *variaţie, ansamblu*, din fr. *ensemble*, „corp de balet", „totalitatea interpreţilor unui teatru" sau „corp de balet" (DTM, p. 30), dar şi termenul *solist(ă).*

Termenii din franceză pleacă de la poziţiile de bază ale corpului: *en face* (în faţă) sau *effacé* (CCD, p. 50), *à la seconde* (cf. CDC, p. 153) („în poziţia laterală, poziţia a doua"), *ecarté* (CDC, p. 51), *épaulement* (este poziţia corpului atunci când umerii şi şoldurile elevilor se găsesc pe una din diagonale[415] (2-4 sau 6-8), folosindu-se poziţiile a 3-a, a 4-a şi a 5-a ale picioarelor (cf. CDC, p. 19); *croisé* (cruce „*incrociata*", cf. GLD, p. 130; poziţia închisă a corpului: CDC, p. 24), *effacé* (poziţia „descoperită" a corpului (CDC, p. 24), dar şi legate de mişcările de rotaţie, fie că ele se fac cu întregul corp sau numai cu piciorul, pot fi executate în două direcţii: *en dehors* ('în afară', DFR, p. 105), şi *en dedans* ('înăuntru', CDC, p. 154), altfel spus, din poziţia 1, dacă se execută un *rond de jambe*, pentru *en dehors,* se trece succesiv prin punctele 1, 2, 3, 4, 5, iar pentru *en dedans*, în sens invers; dacă pirueta se face înspre direcţia piciorului de sprijin (piciorul stâng-direcţia spre stânga), rotaţia a fost executată *en dedans*, iar în direcţia opusă, *en dehors*. Dimensiunea mişcărilor este sugerată de termenii: *grand* (*battement, grand rond de jamp, grand jeté,* CDC, p. 13), *petit*, *ouvert* 'deschis'[416], *fermé* („închis", DFR, p. 155), până la denumirea propriu-zisă pentru fiecare mişcare în parte.

Dintre termenii care se referă la mişcările din dansul clasic, menţionăm: *allongé* („mişcare alungită, a braţului"), *arabesque* (arabesc;[417] 'în stil maur'; e o poză de dans ce se execută pe un singur picior, iar celălat întins în spate, poate datorită asemănării mişcării cu dansul cadânelor, CDC, p. 52), *assemblé* (cf. DFR, p. 37, CDC, p. 74, înseamnă 'asamblat', 'unit'; 'adunare'; e o săritură în care picioarele îşi schimbă poziţia înainte de aterizare), *attitude* (CDC, p. 53, DFR, p. 39, 'atitudine', 'poziţie', 'postură', e o poză ce se execută pe un singur picior, iar celălalt stă ridicat, îndoit înainte sau înapoi.

---

[413] Prima balerină care a inventat acest efect a fost Maria Taglioni, ea dansând pentru prima dată de poante la Viena, la 23 decembrie 1823, în *Zâna şi Cavalerul* (cf. DD, 269; DD, 319), urmată de Ana Pavlova.

[414] Prima dată când *pirueta* a fost introdusă în studiul dansului clasic a fost în 1768, în şcoala de coregrafie a Operei din Paris (cf. DD, 268).

[415] În dansul clasic, orientarea dansatorului se face în funcţie de punctele stabilite de Agrippina Vaganova, prin trasarea unui pătrat imaginar în jurul său, punctul 1-faţă, pct. 2-diagonal faţă, colţul din dreapta (privit de către dansator), pct. 3-lateral mijloc în dreapta, pct. 4-diagonal spate, pct. 5-mijloc spate, pct. 6-diagonal spate, colţul din stânga, pct. 7-lateral mijloc în stnga, pct. 8-diagonal faţă, colţul din stânga (vezi şi CDC, p. 19).

[416] Schmidt, *op. cit.*, p. 14.

[417] Gheorghe Haneş, *Dicţionar francez-român, român-francez* (DFR), Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

Această poză este inspirată dintr-o faimoasă statuie a sculptorului Giambologna[418]), *balancé* ('legănare, balansare', CDC, p. 62), *battement* (CDC, p. 13, DFR, p. 47, 'bătaie', 'lovitură', indică mişcarea unui picior care lucrează liber, în timp ce piciorul celălat susţine corpul). Există diferite tipuri de *battements*: *battemen tendu* (CDC, p. 29), care este o lovitură „încordată", mişcare în care piciorul lucrează în stare extinsă, *battemen jeté* (CDC, p. 30), o lovitură „aruncată", *battemen soutenu* (CDC, p. 39), o bătaie, lovitură „susţinută", şi *grand battement* (CDC, p. 30) care este „mare bătaie". E o denumire generică pentru diferite mişcări ale piciorului, cf. CDC, p. 153), *battú* („bătut", Schmidt, p. 14; CC, p. 153), *brisé* (CDC, p. 80), *cambré* (DFR, p. 63, CDC, p. 42) ('cambrat', 'arcuit'; marchează flexiunea bustului, spre spate sau lateral), *changement de pied* (schimbare a picioarelor prin săritură, CDC, p. 14, 153), *chaînés* (înlănţuirea turelor, CDC, p. 87), *chassé* (pas de deplasare, în care piciorul goneşte pe celălalt), *coupé* (CDC, p. 66), *cou de pied* (*collo del piede*[419], 'gât al piciorului'; e partea superioară a piciorului care trebuie să fie bine arcuită de la natură sau bine ridicată cu ajutorul exerciţiilor, ce permite ridicarea pe poante mai uşor şi conferă liniei piciorului mai multă eleganţă); *degagé* („degajat", „eliberat", CDC, p. 153, DFR, p. 104), *demi-plié* („jumătate îndoit", CDC, p. 27), *demi-pointes, developpé* („dezvoltare, creştere", DFR, p. 114; „desfăşurare", CDC, p. 153, 41), *echappée* (săritură din poziţia a V-a în poziţia a II-a, din poziţia a II-a în a V-a; „scăpare, ieşire"- DTM, p. 151, CDC, p. 69), *emboité* (CDC, p. 77), *frappé, glissade* („pas alunecat", CDC, p. 63), *jeté* („aruncare, azvârlire", CDC, p. 92), *par terre* („pe pământ"), *passé* (trecere), *pas couru* („pas fugit"), *pas de deux* („pas în doi"), *piqué* („scufundat", CDC, p. 66), *piruete, plié* („îndoit", CDC, p. 26, DFR, p. 270), *port de bras* („care trebuie să fie tot atât de variate ca şi diferitele pasiuni pe care dansul le poate expune", cf. SDB, p. 114; CDC, p. 43), *pointes* (CDC, p. 89), *relevé* („ridicat", CDC, p. 90, DFR, p. 301), *renversé* („răsturnat" DFR, p. 304), *révérence* („reverenţă, plecăciune respect, cinstire" cf. DFR, p. 309), *rond de jambe* („rotund", Schmidt, p. 14), *sauté* („sărit", CDC, p. 67), *royale* (CCD, p. 79), *sissonne* (*sissonne fermée* (CDC, p. 71) săritură „închisă", *sissonne tombée* (CDC, p. 72) „căzută", *sissonne ouverte* (CDC, p. 71) „deschisă"), *soutenu* („susţinut", CCD, p. 82), *temps lié* (CDC, p. 55), *temps levé* („timp legat, prelungit", CDC, p. 78, 155), *tour en l'air* („rotire în aer", CDC, p. 87), *tournant* („rotire"); *tombé* („căzut").

O excepţie printre termenii de dans care desemnează ***maniera de execuţie***, poziţia balerinilor în spaţiu, este *pas de bourrée,* care este un pas specific provinciei Auvergne (CDC, 154), dar şi Berry (cf. DD, p. 67);

---

[418] Roberto Baiocchi, *Il grande libro della danza* (GLD), Giunti Editore, Firenze, 2006, p. 130.
[419] „Gâtul piciorului", cf. GLD, p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

numele derivă de la vechiul dans popular *bourrée* (GLD, p. 132), devenit dans de curte, introdus apoi în dansul clasic.

Există termeni din limba franceză care indică direcţia, la care s-ar putea găsi echivalent în limba română; cu toate acestea, se apelează tot la termenii francezi: *en dehors* (în afară), *en dedans* (înăuntru), *en face* (în faţă), *en l'aire* (în aer), *grand, seconde, ouver* (deschis), *par terre* (pe podea), *petit* (mic), *pirouette* (turaţie, piruetă), *pas de quatre, pas de trois, porté* (purtat, dus), *preparation* (pregătire), *suivi* (în continuare), *sur le coud de pied* (pe gleznă), *tour en l'air*. Faptul se explică prin aceea că termenii francezi au devenit internaţionali şi oriunde în lume sunt înţeleşi de către balerini, maeştri coregrafi şi chiar dirijori, aşa că nu vor exista bariere de comunicare.

Există şi o serie termeni de dans clasic folosiţi cu sensul conotativ, care doresc să redea esenţa respectivei mişcări: *balloné* (DFR, p. 45, CDC, p. 78) („umflat", e o săritură în care balerinii aterizează pe un singur picior, în *demi-plié, sur le cou-de-pied*. E tipic în *pas de deux*-ul pastoralei din *Giselle* (*Ibidem*, p. 130), *brisé* („spart, întrerupt", cf. CDC, p. 153), *coupé* ('tăiat', CDC, p. 66), *ecarté* („izolat, ferit", CDC, p. 51, DFR, p. 125), *echappé* („evadat"; „ieşire, portiţă de scăpare" CDC, p. 69, DFR, p. 125), *effacé* ('şters', CDC, 50, DFR, p. 127), *épaulement* („parapet, întăritură, zid de susţinere"; DFR, 140), *fondu* („topit, lichefiat"; CDC, p. 154, DFR, p. 161), *frappé* ('bătut, lovit', cf. CDC, p. 154), *pas de chat* („pas de pisică", CDC, p. 154), *piqué* ('*înţepat*', CDC, p. 154), Alteori, asocierea între termeni pare un joc de cuvinte, cum se întâmplă cu mişcarea *dessus dessous* („deasupra, dedesubt", CDC, p. 153).

Influenţa terminologiei franceze din dansul clasic s-a manifestat şi asupra dansului popular, apărând un dans cu numele *padecatru,* cu varianta *pedepatru,* joc în grup de patru, două perechi aşezate faţă în faţă. Este o influenţă a dansului de salon *pas de quatre* (SDB, 37, în satele din Dobrogea, până în 1914 (JPD, p. 657) sau *pedepatine*, joc de perechi. Adevăratul nume este *pas de patiner* de la *pas de pattineurs*, o melodie de vals cunoscută în Dobrogea şi Muntenia (cf. JPD, p. 658). *Pas de quatre* reprezintă o variaţie foarte cunoscută din dansul clasic, care a reunit unele dintre cele mai mari balerine ale genului, în frunte cu Maria Taglioni[420].

Subliniem încă o dată că, deşi unii termeni de dans pot fi înlocuiţi cu sinonime din limba română, utilizarea unei terminologii universale are avantajul de a fi unanim înţeleasă, indiferent de zona de pe mapamond, lucru care subliniază încă o dată universalitatea acestui limbaj vizual.

Ideea că multe dintre denumirile de dans clasic se referă la poze propriu-zise este confirmată şi de John Weaver, coregraf şi autor de balete, care considera că *„dansul este o mişcare elegantă şi regulată, compusă armonios*

[420] A se vedea şi cap. *Perioada romantică,* în *IB*.

Scanned with OKEN Scanner

din frumoase atitudini şi posturi ale corpului", dar şi de d'Ambert, care considera dansul „*o mişcare ordonată a corpului*" (a se vedea DD, 102), toate elementele de legătură trebuind să conţină obligatoriu respectivele poze, denumiri mai sus menţionate.

Împrumuturile din italiană denumesc şi ele realităţi din diferite domenii ale vieţii materiale şi spirituale (a se vedea şi SDL, p. 26). Cei mai mulţi termeni din limba italiană sunt legaţi de domeniul muzical şi desemnează ritmul: *allegro* (DD, p. 9; DTM, p. 24), *adagio*[421], *legato* (DTM, p. 20; DD, p. 8; CDC, p. 13, 154), *moderato* (CDC, p. 154; DTM, p. 304), *da capo* (DD, p. 99), *staccato* (CDC, p. 154), ele permiţând trecerea dinspre dans spre muzică, o bună colaborare dansator-dirijor, maestru de balet-corepetitor; ital. *glissando*, prescurtat *gliss*. „alunecare" (DFGM, p. 136); „alunecare rapidă de la un sunet la altul, trecând prin toate sunete intermediare, fără a sesiza vreun moment de stabilitate. Termen ce desemnează şi o mişcare din dansul clasic" (DTM, p. 207)

Pentru a releva importanţa etimologiei cuvintelor, menţionăm termenul *adagio* (cuv. it., DN, p. 25; DTM, p. 20; DEX, p. 11; NODEX), care înseamnă 'degajat', 'în voie'. Italienii au tendinţa să-l interpreteze mai repede, în conformitate cu sensul etimologic al cuvântului, spre deosebire de sensul cunoscut de noi de 'tempo lent, rar' (cf. DEX), sens care influenţează interpretarea acestuia. Prima parte a tradiţionalului *pas de deux* se numeşte *adagio*: rolul principal îi revine balerinei, care execută mişcări de virtuozitate, menite a-i scoate în valoare calităţile tehnice şi expresive.

Din limba italiană sunt şi sintagme precum *balletto blanco*, ce face referire la baletele romantice, în care sunt utilizate *tutù*-uri albe, precum acelea folosite în *La Sylphide,* de Maria Taglioni (1830); termenii *adagio* (DTM, p. 20) şi *duet* (DTM, p. 151) apar deja în secolul al XIX-lea[422], ca termeni pătrunşi la noi sub influenţa muzicii europene. Oricum, este posibil ca ei să fi fost folosiţi în domeniul muzical concomitent cu trupele străine de dans clasic care au dansat pentru prima dată în ţara noastră şi care au contribuit la formarea unei terminologii profesionale, cu toate că ei erau folosiţi în muzica românească şi până la acea dată. Se poate vedea că mulţi dintre aceşti termeni au devenit internaţionali, fiind răspândiţi şi utilizaţi peste tot în lume, de aceea în dicţionare apar paralel mai multe etimoane, cum se întâmplă şi în cazul termenului *duet* (it. *duetto*, fr. *duo*, germ. *duett, duo*, engl. *duet*, cf. DTM, p. 151). Un loc aparte îl ocupă termenul *auftakt* („notele care preced bara trasă înaintea primei măsuri şi care nu formează o măsură

---

[421] Zeno Vancea (coord.), *Dicţionar de termeni muzicali*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984, p. 20.

[422] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau gramatica melodică*, Bucureşti, 1845, p. 17, 72, apud Flaişer, *op cit.*, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

întreagă"[423], însemnând 'înainte de tact, de măsură' (DTM, p. 44, CDC, p. 153). Acesta provine din limba germană, fiind un element izolat între ceilalţi. O bună înţelegere a acestora permite o mai bună execuţie a mişcărilor.

Dansul clasic înseamnă şi dans de salon: *vals, menuet* (DTM, p. 288), înseamnă dans de caracter: *polcă* (DA, p. 295), *mazurcă, ceardaş,* înseamnă *„gesturi sublime cu ajutorul cărora învăţăm să cunoaştem şi să iubim universul".*[424] Căci dansul clasic a absorbit asemenea unui burete, dansurile de salon cele mai răspândite, devenind dansuri stilizate. Chiar şi dansurile populare româneşti, printre care amintim *căluşarii, hora, sârba, ciuleandra,* au fost utilizate aici, dându-li-se un suflu nou, parcă pentru o reînnoire şi redescoperire a gustului pentru ceea ce este cu adevărat valoros. Totuşi, pe aceşti termeni îi vom încadra în alte capitole, unde considerăm că îşi găsesc mai bine justificare.

Toate aceste mişcări şi denumiri din dansul clasic subliniază dificultatea şi multitudinea de forme coregrafice şi care cer o anumită virtuozitate în execuţie. Acest lucru se observă şi din termenul *dans* care a avut o anumită semnificaţie care s-a pierdut în timp. Acesta, iniţial, s-ar fi tradus prin „a întinde, a trage, a târî", şi-l găsim în sanscrică: *Tan*, în greaca veche: *tenein*, latină: *teneo*, germană *Danson*, evoluând apoi: *dans* în suedeză, *dands* în daneză, *danza* în spaniolă şi italiană, *tanz* în germană, *tanţ* în rusă etc. (cf. DD, p. 102.)

Deşi se cunoaşte graţia mişcărilor din dansul clasic, terminologia domeniului se află la polul opus, în sensul că denumirile sunt atât de simple şi schematice, încât par din domeniul militar. Chiar J. Schmidt, vorbind despre cele cinci poziţii ale picioarelor din dansul clasic le descria astfel: poziţia I-a *„(a **soldatului**) exprimă atenţiunea, în această poziţie se primesce ordinul"*; poziţia a II-a *„exprimă forţa, încrederea în sine şi siguranţa"* (cf. Schmidt, 12); această poziţiune o are ***„luptătorul"*** (*Ibidem*, 12), oferind o siguranţă în partea superioară a corpului; poziţia a III-a exprimă *„modestia"* şi se foloseşte în mişcări complementare; poziţia a IV-a exprimă *„mândria, nobleţea"*; poziţia a V-a exprimă *„arta"* (*Ibidem.*)

---

[423] E. Magyar-Gonda, Gelu Naum, *Curs de dans clasic* (CDC), Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Casa Centrală a Creaţiei Populare, 1965, p. 153.
[424] Doina Ferenţ, *Istoria dansului,* Editura Universităţii de Artă Teatrală, Tg. Mureş, 2003, p. 63.

Scanned with OKEN Scanner

III.9 Terminologia dansurilor din secolul al XIX-lea

Până pe la începutul secolului al XIX-lea nu s-au întâlnit dansuri culte (de salon) la români, ci doar cele din tradiţia populară. Spre jumătatea secolului, apar dansurile de salon, aduse de refugiaţii politici sau de angajaţii familiilor de boieri, tot acum apar primii profesori de dans care predau în acelaşi timp şi franceza, şi germana.

După Revoluţia franceză (1789), a fost momentul propice în diferite ţări pentru apariţia diferitelor dansuri precum *valsul, polca, mazurka* şi *cancanul*, dans indecent, frivol, pătruns în Europa în secolul al XIX-lea, pe la 1839 (cf. DTM, p. 76).

Primul dans de salon care a pătruns în Ţările Române a fost valsul, provenit din Germania meridională, dar cu uşoare modificări, după specificul românesc. Apoi apare *polca,* de origine cehă, dans provenit din Boemia, dar într-o formă mult schematizată. În Transilvania a pătruns *ceardaşul*, de influenţă ungurească. din < ung. *csárdás*, dans popular ungar cu o mare răspândire naţională şi internaţională, ce a pătruns încă din secolul al XVIII-lea în muzica cultă. După a doua jumătate a secolului al XIX-lea apare *mazurca*, de origine poloneză, care cucereşte aproape toate saloanele boiereşti. Totuşi, acolo unde instructorii dansatorilor nu-şi puneau în valoare talentul sau cunoştinţele folclorice, rezultau dansuri lipsite de prospeţime artistică, erau simple dantelării coregrafice.

Doina Ferenţ[425] grupează dansurile în funcţie de secolele în care au apărut pe plan european; Avem astfel:

- ***secolul al XVI-lea***: *allemanda*[426] (dans german, DD, p. 10; DTM, p. 24), *courante, bourrée, branie, volta, farandola* (DTM, p. 175); Am putea adăuga la secolul al XVI-lea şi *pavana*[427] (cf. DTM, p. 368, IB, p. 54, DD, p. 258);
- ***secolul al XVII-lea***: *menuet*[428] (DTM, p. 288; DA, p. 201), *giga*[429] (DTM, p. 206; DD, p. 146), *rigaudon, loure, gavota*[430] (DEX*, p. 412; DA, p. 122; DTM, p. 203), *giocuri;*

---

[425] Doina Ferenţ, *op. cit.*, p. 64.

[426] Dansul are origine germanică (numele tribului alemanilor, populaţia germană cea mai apropiată de Franţa, a fost extins asupra tuturor triburilor germanice, *les allemands* înseamnă, deci, „germanii"; cf. Sorin Stati, *op. cit.*, p. 64-65.

[427] Acest dans spaniol îşi ia numele de la *pavo*, care înseamnă 'păun', cf. Sorin Stati, *op. cit.*, p. 66. După alte păreri, provine de la numele regiunii Padovasau de la mersul păunului, cf. DD, p. 258.

[428] Devine dans de curte în secolul al XVII-lea, în timpul lui Ludovic al XIV-lea, cf. DTM, 288.

[429] Dansat la curtea engleză, încă din secolul al XVI-lea, apoi la cea franceză, din secolul al XVII-lea; cf. DTM, p. 206.

[430] Pătrunde la curte, către sfârşitul secolului al XVI-lea şi cunoaşte o mare răspândire în secolul următor (cf. DTM 203; DD, p. 145).

Scanned with OKEN Scanner

- ***secolul al XVIII-lea***: *gavota* (DEX*, p. 412), *cadril*[431] (DTM, p. 74; DD, p. 72; VDE*, p. 174), *galiarda*[432] (IB, p. 46);

- ***secolul al XIX-lea***: *valsul, mazurca, balet blanc, poloneza* (DD, p. 269; DEX*), *polka, romanul, romana.*

Se poate vedea deosebirea dintre dansurile germane, cehe, poloneze şi maghiare, unde se pune accent pe dansurile de perechi şi improvizaţii: *valsul, polca, mazurca, cracoviana* (DTM, p. 127), *ceardaşul* (DTM, p. 85), şi cele de la sârbi şi români, unde accentul se pune pe dansurile colective: *Banul Mărăcine, căluşerul, hora, kola.* Acest lucru se datorează şi condiţiilor istorice vitrege, ce au făcut ca aceştia din urmă să fie mai uniţi, pentru a putea înfrunta vicisitudinile ivite în cursul istoriei, lucru reflectat indirect şi în forma de manifestare coregrafică.

Datorită circulaţiei acestori dansuri, este greu de precizat etimologia exactă, uneori este intuită, alteori e dată etimologia multiplă, cum se întâmplă şi cu următorii termeni: *cadril* (cf. fr. *quadrille;* DLRM, p. 106; DEX, p. 124, NODEX, NDULR, p. 185), sp. *cuadrilla* („reunire de cel puţin patru persoane", cf. VDLR, I B, p. 21; DD, p. 72) sau *quadrilla,* diminutiv a lui *cuadra* < *cuadro* 'patru' (VDE*, p. 174); dat uneori alături de rus. *kadrili* (DN, p. 104) (< fr. *quadrille*, rus. *Kadrili,* cf. MDN, p. 156) cf. rus. *kadrili*, fr. *quadrille*, sp. *cuadrilla,* în DN, p. 104, fr. *quadrille,* din sp. *cuadrilla,* cf. ngr. *καδρίλια*, DER; fr. *quadrille;* sp. *cuadrilla,* cf. DTM, p. 74; *cadrilul* tălmăcea influenţa cifrei patru, cifră care i-a dăruit numele, apărut ca dans de perechi, la sfârşitul secolului al XVII-lea. Este descris în majoritatea dicţionarelor ca dans în cursul căruia partenerii, în grupuri de câte două perechi (în VDE, p. 174), care se schimbă între ei. Două veacuri mai târziu, în secolul al XIX-lea, a pătruns în mediul orăşenesc al românilor, împrumutat, se pare, de la polonezi (cf. JNN, p. 3). Este şi dans rusesc popular (cf. DTM, p. 74).

Totuşi, unele persoane nu înţeleg exact legătura termenului cu cifra patru, aşa cum se întâmplă cu Liviu Dănceanu, care descrie dansul mai sus menţionat, poate şi pentru că, aşa cum spune el, *„orice cuvânt e în fond o creatură, ce nu trăieşte decât un timp şi moare ca tot ce este viu"* (CD, p. 30), astfel, dacă ar fi existat o oarecare legătură a denumirii dansului cu cifra patru, ea s-a pierdut în timp; ideea este subliniată în DD, p. 72, unde se precizează că, iniţial, *cadrilul* era alcătuit din cinci figuri, comandate de maestrul de dans sau de perechea conducătoare, fiecare figură avându-şi melodia ei distinctă. Ulterior s-a adăugat chiar o a şasea figură: galopul. Cu toate acestea, în DPUS, p. 5, dansul popular rusesc *cadrilul din Baina* este compus din patru figuri, pe măsura de 2/4; *romana* se pare că ar fi „cadrilul

---

[431] În secolul al XIX-lea a pătruns în mediul orăşenesc al românilor (cf. DTM, p. 74).

[432] Cf. DTM, p. 201, *gagliarda* devine dans de curte, în sec al XVI-lea; s-a răspândit în Franţa, Italia, Spania, Anglia; este întâlnit frecvent în dicţionarele de dans din secolele al XVI-lea-al XVII-lea.

Scanned with OKEN Scanner

românesc" (cf. JNR, p. 276).

Termenul apare cu forma *quadrille* la Schmidt (p. 49), unde se precizează că numele dansului vine de la latinescul *contra slatare* adică „a dansa unul în contra altuia".

Menuet (< fr. *menuet*, cf. it. *menuetto*, germ. *menuett,* DN, p. 374). fr. *menuet*, DEX, NODULR, p. 803, DA, p. 201; în DTM şi DD, p. 221, Schmidt, p. 75, din fr. *menu* 'pas mărunt', *pas menus,* potrivit etimologiei curente; după M. Brenet, derivă din fr *mener* 'a purta' (DTM, p. 288). La origine, este un dans francez popular din regiunea Poitou, devenind, în timpul lui Ludovic al XIV-lea, datorită lui Lully, care l-a prezentat în 1653, dans de curte. E un dans cu paşi mărunţi şi figuri galante, ce a cunoscut o amplă răspândire de la sfârşitul secolului al XVII-lea până la începutul secolului al XIX-lea.

Gagliarda (sau galiarda) (cuv. it. *galarda*; < fr., engl., germ. *Gaillarde,* în DTM, p. 201), < fr. *gaillarde,* DEX, p. 409; < it. *gagliarda*, MDN, p. 420, iar în DFGM, p. 133, din fr. *gaillarde*, engl. *gaillard.* Dans de origine populară italiană, răspândit în Italia şi Franţa, în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea. În secolul al XVI-lea devine dans de curte, răspândit în Italia, Spania, Anglia.

Valsul < ital. *valzero,* germ. *Walzer*, fr. *valse*. Apărut în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, ca dans orăşenesc, având rădăcini în unele dansuri populare din Austria şi Germania. Există şi aici unele neclarităţi etimologice: din fr. *valse*, germ. *Walzer,* DEX, p. 1146; < fr. *valse*, în MDN, p. 984; fr. *valse,* var. din germ. *Walzer,* DER; < fr. *valse*, cf. germ. *Walzer, DN*, p. 618.

La fel se întâmplă cu dansul *bolero*, din fr. *boléro*, sp. *bolero*, DEX, p. 105; DN, p. 95; fr. *boléro*, DLRM, p. 87, NDULR, p. 160; lat. *bulla* ('băşică'), vezi buletin > sp. *bola*, derivat *bolero* ('dansator'), apoi „un fel de dans" >*fr. bolero*[433,434]. Dans popular spaniol, ce apare în muzica cultă, la sfârşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea, folosit în secolul al XIX-lea de către mulţi compozitori europeni, faima sa venind, pe plan cult, de la celebra lucrare a lui Maurice Ravel, *Bolero*, compusă în anul 1928, pentru balerina Ida Rubinstein (DFGM, p. 48; DD, p. 64; DBM, p. 70).

Mazurka, din rus. *Mazurka*, cf. pol. *mazurka*, DEX, p. 606; DER, p. 499; < rus., pol. *mazurka,* MDN, p. 584; cf. fr., pol. *mazurka,* DN, p. 369; (pol. *mazur*, de la numele grupului etnic *mazurii,* căruia îi este specific dansul, cf. DFGM p.177). Dans de origine populară poloneză, începe să cucerească saloanele europene din secolul al XVII-lea (EDPR, p. 163, DD, p. 219).

Polca are un nume ce provine din fr., rus. *polka*. DEX, p. 817; MDN, p. 735; NDULR, p. 1065, < rus. *Polka,* NODEX; < fr., *polka* < cuv. polonez, DN, p. 456; la origine dans popular din Boemia, de origine cehă, pătrunde în

---

[433] cf. Al. Graur, *Dicţionar de cuvinte călătoare*, Editura Albatros, Bucureşti, 1978, p. 127.
[434] Sorin Stati, *Călătorie lingvistică în ţara muzelor*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1967, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

al patrulea deceniu al secolului al XIX-lea în saloane. Deşi *polca* înseamnă 'poloneză', dansul numit astfel e de origine cehă şi a fost împrumutat de polonezi[435]. Se consideră că termenul ar veni de la *pulka*, 'pas pe jumătate' (cf. DD, p. 269) sau de la rus. *pol`ka* „poală a hainei" (DEX, p. 817). La noi, *polca* a pătruns la populaţia germană din Transilvania (cf. EDPR, p. 163), în măsură redusă, la românii din satele mixte, şi în Moldova nordică, prin intermediul ucrainenilor. E un dans clasic de caracter, care a apărut în saloanele secolului al XIX-lea (în 1844 este introdus în Franţa), ca urmare a procesului de stilizare a dansurilor populare, practicate de populaţia care locuia în teritoriul Cehiei şi Slovaciei. Apare uneori cu forma *polka,* ca de exemplu, la Doina Ferenţ, *op. cit.,* sau DD, p. 269, Schmidt, p. 44.

Sarabanda, vechi dans spaniol de origine orientală, cu caracter solemn, mişcare lentă şi ritm în trei timpi, a devenit, în secolul al XVII-lea, dans de curte în Franţa şi, din secolul al XVIII-lea, a fost introdus în balete şi suite instrumentale; < fr. *sarabande*, it. *sarabanda*, cf. sp. *zarabanda*, DN, p. 521; Din fr. *sarabande,* DEX; DA, p. 360, pers *särbänd* „un fel de cântec cu dans", din *sär* 'cap' şi *bänd* 'a lega' > înseamnă în arabă: *serbend* > sp. *zarabanda* > fr. *sarabande.*[436] Deşi se ştie că majoritatea acestor dansuri de salon se caracterizează printr-o anumită distincţie, seriozitate, eleganţă, sarabanda, totuşi, este semnalată, pentru prima dată, într-un document din Spania, al autorităţilor municipale din Madrid, în 1583 (DTM, p. 425), prin care este interzisă, fiind considerată indecentă; chiar din DTM, p. 425, aflăm că este un „dans popular, solistic, cu melodică şi gestică lascivă"; şi Cervantes vorbea despre „sunete îndrăcite ale sarabandei", iar clerul catolic protesta din pricina caracterului „indecent", „hidos", „demoniac"[437] al dansului. În decursul secolului al XVII-lea, îşi schimbă treptat caracterul, devenind aşezat şi serios.

Multe dintre dansurile de salon au fost iniţial dansuri populare. Cel dintâi dans orăşenesc, preluat din folclor, a fost *valsul* (EDPR, p. 162), provenit din Germania meridională. Ca dans de salon apare, în secolul al XIX-lea, în Austria, având ca origine dansurile populare din Cehia şi Germania. Valsul este considerat dansul burgheziei în ascensiune, aşa cum *menuetul* (DTM, p. 288) era considerat dansul nobilimii, dansul regelui (DF, p. 61). El a ajuns, încă de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, să fie adoptat în saloanele din Germania şi Franţa, iar de aici a trecut, în scurtă vreme, în alte ţări.

Termenul *vals* este atestat în documentele de la începutul secolului al XIX-lea; vals, cu ambele forme, *valţ, vals,* la Iordache Golescu[438], cu forma

---

[435] *Ibidem*, p. 65.
[436] *Ibidem*, p. 121.
[437] Sorin Stati, *op. cit.*, p. 65.
[438] Iordache Golescu, *Condica limbii româneşti*, BAR, ms 845 (vol II), bv apud N. A. Ursu, *op cit.*, p. 487.

Scanned with OKEN Scanner

valzuri,[439] în 1838, cf. ngr. *βάλς βάλσι,* fr. *valse*, germ. *Walzer*, it. *valzer*[440]; *valț*[441,442] în 1838, 1844; *vals*[443] în 1839; cu forma *valțer*[444] în 1840; şi *a valța*[445] în 1853; vb a *vălsui, vălțui*[446] în 1857. O formă interesantă este şi *vălsărui*[447] în 1840; *vălsa* [448]-în 1853 (cf. fr. *valser*, germ. *walzen*).

Caracterul de dans de salon impune decenţă, însă, există şi dansuri în care oamenii se dedau la bufonerii, cum este cazul dansului numit *butadă* (DTM, p. 71), după cum observăm în etimologia termenului: fr. *boutade* 'glumă, vorbă spirituală, capriciu'; dans sau chiar un mic balet, cu caracter fantezist şi glumeț, din secolul al XVIII-lea. Mai târziu, cuvântul a fost folosit şi pentru a desemna mici fantezii. Este echivalentul termenului it. *capricio,* deşi se folosea şi fr. *caprice*; sau dansul *ceardaş* (DTM, p. 35), termen maghiar, *csarda* 'pasiune', dar şi 'cârciumă', cf. DFGM, p. 64; DD, p. 98), etimologie care ne surprinde, urmărind eleganţa celorlalte dansuri între care se încadrează, mai ales că este introdus în muzica cultă de Johannes Brahms, Franz Liszt, Piotr Ilici Ceaikovski. Este un dans popular maghiar, devenit foarte cunoscut în Europa, încă din secolul al XIX-lea.

Nu toate dansurile au fost primite cu bucurie în Europa. Chiar celebrul *vals,* de exemplu, a scandalizat pe moraliştii vremii, datorită apropierii bărbatului şi femeii, prinşi ca într-o îmbrăţişare. Nici în ţara noastră lucrurile nu au stat diferit, reticenţa existând chiar şi atunci când se încerca preluarea lor, datorită modei timpului. Dansurile populare erau prezente nu numai la sate, ci şi la oraşe, la curţile boiereşti. Nicolae Filimon menţionează prezenţa acestor dansuri, la începutul secolului al XIX-lea, mai exact între anii 1814 şi 1830, în celebrul său roman *Ciocoii vechi şi noi:* *„Ciocoii, luând pe rând damele la joc, se deteră cu furie la toate exerciţiile corografice obicinuite în timpii aceia. Monotonul* ***menuet,*** *danţul clasic al saloanelor europene, săltătoarea* ***cracoviană*** *a leşilor,* ***cotilionul*** *franţuzesc,* ***valțul*** *nemţilor şi* ***ecosezul*** *adus din fundul Britaniei; toate aceste danţuri etnografice deteră*

---

[439] „Romania", Bucureşti, ian.-dec. 1838, nr. 25, 3, apud N. A. Ursu, p. 124.
[440] N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 487.
[441] „Romania", Bucureşti, ian.-dec. 1838, 280, apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 487.
[442] V. Alecsandri, *C C Iorgu de la Sadagura*, Iaşi, 1844, 82, apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 487.
[443] J. A. Vaillant, *Vocabular purtăreț rumâneț-franțozesc şi fraţozesc-rumânesc*, Bucureşti, 1839, apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 487.
[444] „Foaie pentru inimă, minte şi literatură", Braşov, 1840, 134, apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 487.
[445] Eugene Sue, *Matilda sau memoriile unei femei june*, traducere de G. Baronzi, Bucureşti, 1853-1854, vol I, 176, p. 62, 73. apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 487.
[446] Gh. A. Polizu, *Vocabular româno-german,* înavuţit şi cores de G. Bariţ, Braşov, 1857 apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 487.
[447] *Toată viaţa femeiască în câteva ceasuri*, tradusă din ruseşte de A Dio, Iaşi, 1840, 58, 59, 102, apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 487.
[448] Harriet Beecher-Stowe, *Coliba lui Moşu Toma*, traducere din limba franceză de T. Codrescu, Iaşi, 1853, vol II, 258, apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 487.

Scanned with OKEN Scanner

prilej oaspeţilor noştri de a-şi arăta măiestria."[449]

După aceea, descoperim în notele de subsol un amănunt extrem de important, care ne clarifică într-o mare măsură realitatea timpului: „*Dar se vede că aceste inovaţii străine nu erau destul de popularizate în ţară la noi sau că ciocoii noştri nu le prea ştiau juca bine, căci ei se obosiră numaidecât şi, ca să facă diversie, ziseră lăutarilor să cânte* „***pristoleanca***", „***chindia***' *şi jocul numit* „***ca la uşa cortului***" *sau* „***zoralia***",[450] „*căci astea sunt ale noastre, nu valţuri şi dănănăi de-alea*".[451]

Această preferinţă pentru dansul popular este surprinsă şi de Vasile Pârvan[452], care consideră cultura coregrafică o „subcultură" şi astfel se apropie de ceea ce am numi „cultura naturală", căci între etnic şi cultural nu există nicio punte de trecere. Etnograficul este ceva milenar şi universal, rezultatul ultim al geniului popular natural.

Însă, „*pe timpul lui Caragea, erau la modă multe danţuri străine. Balurile ce se dedau prin casele boierilor celor mari începeau prin* ***poloneză,*** *dupe care venea:* ***tampeta, matradu, manimasca, valţ, mazurca, englezul, cracoviana*** *etc.*".[453] Aceste noi dansuri au apărut ca o necesitate a orăşenimii, care considera că dansurile populare sunt prea simple şi superficiale, dar, în lipsa unui dans propriu, păturile culte au practicat şi dansul popular. Dansurile de salon însă nu erau executate din dorinţa de a-şi exterioriza personalitatea prin mişcări ritmate, ci mai ales pentru privitori, pentru dorinţa de a epata.

Aşadar, secolul al XIX-lea se caracterizează printr-un amestec între genurile coregrafice, mai exact între rafinatele dansuri de salon şi naturaleţea jocurilor populare, într-o combinaţie mai mult sau mai puţin reuşită.

Poşovaica este un dans bănăţean ce poartă cel mai vizibil reverberaţiile şi pecetea barocului. Această împestriţare coregrafică, ce se observă şi din etimologia dificilă a termenului (cf. DEX), are la bază o realitate coregrafică conturată pe la jumătatea secolului al XVIII-lea, când, la popularea Banatului, eliberat de dominaţia turcă, au contribuit masiv şi oltenii transcarpatici. Banatul este o zonă de interferenţă, multe jocuri de grup şi hore înrudindu-se cu cele din Oltenia. *Poşovaica* înseamnă 'glumă, distracţie', termen ce confirmă parcă explicaţia termenului *joc*. Din sb. *pošva* „acţiunea de a-şi petrece noaptea", fiind vorba probabil de distracţie de ajun (DER, p. 624); faptul confirmă apariţia balurilor, o inovaţie preluată de la străini, înlocuitoare pentru horele satului, care nu începeau mai târziu de orele 14; însă balurile se ţineau seara, noaptea.

---

[449] Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971, p. 15.
[450] *Ibidem*, p. 151.
[451] Duiliu Zamfirescu, *Viaţa la ţară. Tănase Scatiu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 237.
[452] Romulus Vulcănescu, *Fenomenul horal*, Editura Ramuri, Craiova, 1944, p. 15.
[453] Nicolae Filimon, *op. cit.*, p. 150.

Scanned with OKEN Scanner

Tot acum sunt preluaţi termeni esenţiali precum: *bal* (p. 43), *danţ*, cu această formă apare [454,455,456,457] *a dănţui*[458,459,460], apoi *manej*; *balet*;[461] În Europa medievală, termenul *dans* a fost adoptat pentru noua formă a dansului de perechi, forma *danţ* atestând o filieră germanică. Astfel, unele dansuri româneşti se numesc *danţ* sau *de danţ*: brâul din Mărginimea, sud-vestul Transilvaniei, brâul din ţinutul Pădurenilor şi Ţara Haţegului, brâul din zona Baia de Aramă ş.a. (cf. EDPR, p. 14). O încercarea de a se realiza un dans cult românesc are loc pe la jumătatea secolului al XIX-lea, când tot mai multe dansuri străine încep să-şi facă apariţia în saloanele celor bogaţi, aşa că începe să se simtă tot mai mult lipsa unor dansuri autohtone, specifice înaltei societăţi.

Nu întâmplător, secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea au militat pentru formarea aşa numitelor *culturi coregrafice naţionale*, ţinând cont că, în acea perioadă, la noi s-au pus bazele formării unei culturi naţionale, în care conştiinţa naţională s-a manifestat la cel mai înalt nivel. Aşa că, un grup de tineri din Ardeal încearcă a constitui unor astfel de dansuri în mod artificial *romana*, dar şi *căluşerul*, plecând de la dansurile populare. Tendinţa de a ridica dansurile populare la treapta de dansuri naţionale a trezit reacţii în rândul intelectualilor ardeleni, printre care profesorul Ştefan Emilian[462], Iacob Mureşanu, director la „Gazeta Transilvaniei", care hotărăsc crearea unui *„dans naţional de salon"*, după ce, prin octombrie 1849, au constatat că *„danţul naţional românesc ajunsese a fi înlocuit cu valsul, polca, mazurca,*

---

[454] Oxenstiern, *Cugetări*, traducere din limba franceză făcută de ierodiaconul Gherasim Putneanul de la Episcopia Romanului pe la 1770, BAR, ms. 2773, vol.1, copie din anul 1779, 28v, apud N. A. Ursu, *op cit.*, p. 52.

[455] Heliodor, *Etiopice*, traducere de la 1772, făcută de Toma Dimitriu, logofătul Mitropoliei din Iaşi, BAR, ms. 4837, f.1-122, copie din 1784, vol. 1. şi ms. 355, copie din 1772, vol. 2, 6v., apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 52.

[456] *Istoria Americăi [...] acum întâi tălmăcită în dialectal moldovenesc prin osteneala smeritului Gherasim, arhimandit mitropoliei Iaşului*, traducere din limba franceză al cincilea din sinteza lui Contand Dorville, *Histoire des différens peuples du monde*, 6 vol., Paris, 1770-1771. BCU Iaşi, ms, IV-17, vol. 1, copie din 1800, 12 r, 30 r, 122 r., apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 52.

[457] S. Micu, *Teologhia moralicească,traducere din limba latină*, Blaj, 1796, p. 294, apud N. A. Ursu, op. cit., p. 52.

[458] Oxenstiern, *Cugetări*, traducere din limba franceză făcută de ierodiaconul Gherasim Putneanul de la Episcopia Romanului pe la 1770, BAR, ms. 2773, vol. 1, copie din anul 1779, 29 r, 88v, apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 52.

[459] Heliodor, *Etiopice*, traducere de la 1772, făcută de Toma Dimitriu, logofătul Mitropoliei din Iaşi, BAR, ms. 355, copie din 1772, vol. 2, 6v., apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 52.

[460] Abatele Perau, *Taina francmasonilor*, traducere făcută de Gherasim arhidiacon, apoi arhimandritul mitropoliei din Iaşi, anul 1787, BAR, ms. 451, 168r, apud N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 52.

[461] A se vedea cap. *Terminologia dansului clasic*.

[462] Ajuns profesor la Universitatea din Iaşi.

Scanned with OKEN Scanner

quadrilul" etc., *„tot danţuri străine"*. (EDPR p. 163-164); Chiar denumirea în sine, romana/romanul, subliniază dorinţa acestora de a crea dansuri cu caracter latin, romanic.

Romana este un dans de salon creat artificial după *figurile danţului haţegan*[463]. Este un dans de tip *fecioreşte cu bâte,* doar că aici nu se folosesc bâtele, este, deci, un dans mai nou. A fost preluat apoi în rândul populaţiei rurale. Acolo unde se joaca *romana*, nu se joacă *fecioreşte (de bâtă)* şi invers (DTT, p. 205); Dansul romana a fost lansat la carnavalul din 1850, iar din Braşov a fost dus, în acelaşi an, la Sibiu. El s-a răspândit treptat printre intelectualii români din Transilvania, ajungând o vreme dansul lor preferat. După 1900 (cf. SDP, p. 36) s-a renunţat la acest dans naţional de salon, creat după cum am văzut, în mod artificial, umbrit însă de celelalte dansuri de salon, dispărând aproape complet după cel de Al Doilea Război Mondial. *Romana* apare pentru prima dată descris în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură" din 23 ianuarie 1850[464], cu cele 6 figuri, cu grija ca iniţialele în acrostih să formeze numele dansului:

***R**osa-ncepe pe sub mână, balansează, trece-n hori,*
***O**ctavia-mbroţoşază, schimbă dama-ntre feciori,*
***M**urăşana mai distinge junele cel înfocat*
***A**ugusta cu două versuri se-nvârteşte balansat*
***N**imfa aspră din natură îi înşiră la un loc,*
***A**rmata e ca să-nceapă-sală-nvârte ca din foc* (DF, p. 36)

Romanul este un alt dans, creat în mod artificial, având la bază *căluşarii*, acesta fiind executat pentru prima dată pe scena braşoveană, la carnavalul anului 1851; a apărut din iniţiativa lui Ştefan Emilian, devenind în scurt timp un dans nelipsit printre tineri, datorită simplificării căluşarului. De aici confuzia apărută în presa ardeleană a celor două dansuri: *s-a dansat şi romanul sau căluşarul* (EDPR, p. 166). Acest dans, stilizat, fiind mai uşor de dansat, a înlocuit din păcate, în multe locuri, pe cel vechi, pierzându-se astfel multe dintre semnificaţiile ancestrale.

Banu Mărăcine (JNR, p. 273; JNN, p. 13; JRN, p. 61) este un joc popular de origine cultă. Introdus în saloanele şi şcolile din Transilvania, pe la mijlocul secolului al XIX-lea, s-a răspândit apoi în toată ţara. Aparţine tipului de căluşer ardelean (luat după căluşarii). Denumirea este pusă în legătură cu legenda popularizată de V. Alecsandri despre eroul cu acelaşi nume. Cuprinde, de obicei, 10-12 figuri de virtuozitate, în succesiune fixă. Conducătorul jocului execută fiecare figură înaintea celorlalţi, fapt ce a

---

[463] Articolul din „Foaie pentru minte, inimă şi literatură" din 23 ianuarie 1850.
[464] Şt. Emilian, *Istoricul renaşterii danţurilor noastre naţionale*, Braşov, 1860, apud Bucşan Andrei, *Specificul dansului popular românesc*, Editura Academiei, Bucureşti, 1971, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

favorizat cariera cultă şi semicultă ulterioară. Este una din cele mai vechi melodii de dans consemnate în secolele al XVI-lea – al XVII-lea (cea pentru lăută, a lui Jan de Lublin, şi cea pentru orgă, a lui Ion Căianu). Melodia a cunoscut mai multe denumiri, precum: *dans păstoresc* sau *dans haiducesc*. Acesta, dar şi *Romanul, Alunelul, Sârba studenţilor, Raţa, Muşamaua, Braşoveanca, Oiţa*[465], au fost vehiculate prin şcoli şi armată.

Căluşeriul este un dans ce nu are legătură cu *Căluşarii* din Muntenia, ci a apărut, pe la mijlocul secolului al XIX-lea, alături de *Romana, Octava, Mureşanca* (GB, p. 61), tot datorită acestor tineri intelectuali ardeleni, ce s-au străduit să creeze dansuri româneşti de salon, ele pătrunzând în viaţa satului în grupuri răzleţe de tineri, organizate special la anumite zile de sărbătoare.

Şi unele denumiri, ca *Ardeleana* (DTM, p. 35), *Mureşana, Someşana* (DTT, p. 499), sunt de origine cărturărească, răspândite pe la mijlocul secolului trecut; ceea ce se numeşte *danţ* este un dans de perechi în Ţara Oaşului, subtip evoluat pentru perechi al dansului de grup *Roata feciorilor*; probabil, şi jocul *Târnoveana* este tot joc de provenienţă cultă (SDP, p. 136).

Dansurile de perechi sunt semnalate către sfârşitul Evului Mediu (la începutul secolului al XV-lea), fiind aşadar produse ale Renaşterii, când la curţile imperiale dansurile de perechi erau la mare căutare. Nu exista bal la care să nu se danseze în perechi, moment cu care tinerii nobili îşi puteau cunoaşte mai bine aleasa, dansul având un rol esenţial în acest sens. E rezultatul unui proces de laicizare a vieţii şi dezvoltării personalităţii umane, e o epocă cunoscută pentru deviza *carpe diem*. Totul se petrece aici şi acum imanent, nimeni nu se mai gândeşte la acel dincolo transcendent, îndemnul către cetăţeni de a se bucura de viaţă apare la tot pasul. Şi ce manieră de a te bucura mai mult de viaţă decât prin dans ?!

Dansurile de perechi au apărut la noi mai târziu, probabil în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (GB, p. 34; EDPR, p. 161) şi începutul celui următor, sub influenţa jocului *polca* transmis prin polonezi, dansurile de salon fiind specifice mai mult claselor elitiste. Cu toate aceste, dansurile de salon s-au implementat în ţara noastră, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea prin clasa feudală (cf. DTT, p. 355). Dansuri româneşti de perechi în Transilvania erau în strânsă legătura cu perioada de suzeranitate turcească (1526-1688), clasa feudală care impune dansurile de perechi având o înrâurile puternică asupra straturilor populare (EDPR, p. 77, 79).

Totuşi, dansul popular se arată mai receptiv la înnoiri. *Valsul, polca, tangoul,* de provenienţă citadină, au influenţat dansul popular, apărând hore şi sârbe ca dansuri de perechi (EDPR, p. 77). Chiar înainte de Primul Război Mondial pătrunsese în Oltenia, pe alocuri, *valsul*, atunci în plină răspândire în lumea europeană (EDPR, p. 68). În aceeaşi perioadă, minerii din Ghelari

Scanned with OKEN Scanner

dansau *mazurka* (*op. cit.*, p. 68), dispărut ulterior. Focarele de iradiere (EDPR, p. 79) au fost teritoriile clasice nemţeşti, în primul rând Ţara Haţegului, apoi Ţara Oltului în sud, iar în nord, Chioarul şi Maramureşul. Cel mai rezistent dintre aceste dansuri pare a fi *tangoul* în Moldova (*op. cit.*, p. 76), unde s-a răspândit aproape pretutindeni, zona devenind cea mai receptivă la dansurile de doi. În Bihor, *polca* a pătruns doar la suprafaţă, denumind dansul care are şi rotirea perechilor, cel mai adesea într-o formă românizată, *poarga* (EDPR, p. 163), care pare să indice o origine mult mai veche de secolul al XIX-lea. A apărut chiar şi un derivat de la polcă în variantă populară, acesta este aşa-numitul joc *Copăcelul*, de influenţă străină, trecând de la conac la hora ţărănească; este un joc de pereche, prima parte este în ritm de polcă, partea a doua este mai ritmată, în ritm de sârbă, cu învârtituri, cu mişcări iuţi într-o parte şi alta.

Jocurile care îşi găsesc originea în dansurile de salon sunt destul de numeroase în Dobrogea. Numite *danţuri*, ele au pătruns cu uşurinţă în satele dobrogene pe la sfârşitul secolului al XIX-lea, datorită multelor grupuri naţionale, cu o circulaţie deosebită în această regiune, încă dinaintea Primului Război Mondial, şi s-au impus ca un repertoriu comun tuturor naţionalităţilor: *galopul, gavota*[466] (DEX*, p. 412; DTM, p. 203), *lanţeta, padepatru, padipeatiner, polca, polca pe furate, trop, galop* şi *valsul* (JPD, p. 13).

De provenienţă exterioară sunt şi dansurile: *Sârba-n vals,* care e o adaptare a dansului modern, *De-a lungul*, vechi dans de curte, *Valsul, Geamparaua solistică*, *Solo oriental* (SDP, p. 79).

Dansurile de perechi sunt şi ele mai noi, comparativ cu cele de grup, specifice poporului român. Dintre denumirile dansurilor de perechi menţionăm: *Hore, Polcuţe, De doi* (DTM, p. 137), *Trandafirul, Ochiul dracului, Ardeleanca, Plesnita, Fudula, Puiculeana, Creţişorul, Coşnencuţa* (JNR, p. 273), *Coasa, Ciobănaşul, Frunza nucului, Hop şi alta, Ilenuţa, Pădureţul, Şapte paşi, Sârba* (GB, p. 33). Acestea din urmă au apărut după a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, sub influenţa jocului polca, transmis prin polonezi, ţinând cont că jocurile de perechi apar la noi cam în acea perioadă. Tot din dansurile de doi sunt unele de origine ţărănească ca: *Breaza, Ungureasca, Mocăncuţa,* sau de origine orăşenească: *Polca, Valsul, Tangoul.*

Acum, nomenclatura dansurilor începe să se îmbogăţească, semnalându-se dansuri noi, chiar şi în vechile ritualuri de înmormântare. Dintre jocurile de societate executate la priveghi, în Vrancea, fac parte: *Coţofana, Moara,*

---

[466] Cuvântul *gavotte*, atestat la sfârşitul secolului al XVI-lea, se trage de la *gavots*, porecla locuitorilor din Alpii provensali, pentru că din aceste provincii provine dansul, însemnând 'guşaţii' (cf. Sorin Stati, *op. cit.*, p. 65-66).

Scanned with OKEN Scanner

Judecata, Domnia, Scara, Jocuri de cărţi, Zaruri, Ţânţaru[467], în marea lor majoritate jocuri de ghicit sau cu nume specifice destinului. Alături de alte invenţii recente, de circulaţie, avem: *Avionu, Şah, Cărţi* (*op. cit.*, p. 38).

În 1974, se menţionează dansurile de provenienţă orăşenească, atât pentru generaţiile trecute: *polca, valsul, alivana, şotişu, ceardaş*, cât şi pentru cele actuale: *tango, fox-trot, pinguinul, swing* etc.[468]

Dansul popular a suferit unele modificări sub influenţa unor factori externi, în principal cele două războie mondiale, care au dus la dispariţia a numeroşi termeni de dans, dar care a reuşit să-şi găsească noi resurse pentru a crea altele noi. Dintre dansuri vechi amintim: *Ardeleana fecioreşte*, joc vechi (DTT, p. 354, JNN, p. 12), *Armindreaua* (DJPR, p. 16, DEX*), *Arva* (jucat în Dobrogea; dispărut în 1885, cf. DJPR, p. 17; JPD, p. 687), *Aţica,* joc dispărut (JPD, p. 627; JNN, p. 12), *Bătuta*, joc vechi (CV, p. 87); *Brâu moldovenesc*, joc vechi din Transilvania (DTT, p. 143), *Bătrânescu cu băţ* (DTT, p. 186), *Ciobănaşul, Ciocecul*-joc dispărut (JPD, p. 638), *Greceasca*, dispărut pe la 1914 (JPD, p. 642), *Hora* (JPM, p. 107), *Hodoroaga, Învârtitele* (secolele XV-XVIII, EDPR, p. 90), *Învârtita*, joc dispărut (JPD, p. 649); *Înturnat*, dispărut (JPD, p. 649), *Jieneasca,* dans vechi, alungat de *Învârtita,* în Mărginimea Sibiului, din satele Jina şi altele de pe Valea Someşului, fiind considerat un dans mai înapoiat (secolele XV-XVIII, EDPR p. 90), *Joana*, vechi joc mocănesc (DTT, p. 66), *Jianele* (secolele XV-XVIII, EDPR, p. 90), *Lina*, jucat prin secolul al XVIII-lea[469], *Războiul, Roata*, un dans vechi, lucru dovedit prin prezenţa melodiei de tipar arhaic pe care se dansa (EDPR, p. 98), *Roata femeilor*, dans foarte vechi care a intrat într-un proces de involuţie, jucat lunea dimineaţa, după nuntă, care marchează trecerea miresei în rândul nevestelor (DTT, p. 65; DTM, p. 419), *Râureanca*, joc dispărut (JPD, p. 660), *Sârbele* (secolele XV-XVIII, EDPR, p. 90), *Sărăţica*, se juca pe la 1900-1933, dispărut (JPD, p. 663), *Ţăgăneasca, Drăgaica* (DTM, p. 149), *Paparuda, Caloianul, Căluşarii.*

Dar golul a fost umplut repede, acestea fiind înlocuite cu dansuri din perioada modernă, care se pot data în mod mai cert între anii 1850-1900, înaintea Primului Război Mondial, între cele două războaie mondiale şi după 1944, când se produc transformări în jocurile din secolul al XIX-lea: *Alunelul* (EDPR, p. 76; DTM, p. 26; SDP, p. 115), *Breaza*, dans nou, de perechi din Transilvania (EDPR, p. 76), *Banu Mărăcine*, dans de origine cultă (SDP, p. 115; JNN, p. 13), *Căluşerul*, din repertoriu modern, dans de origine cultă (SDP, p. 121), *Ciuleandra* (DLRV, I B, 405; EDPR, p. 76, JNR, p. 274), *Oina* (EDPR, p. 76), *polca*, dans de origine recentă (EDPR, p. 100), *Polci*

---

[467] Anca Giurgescu, Constantin Eretescu, *Folclor coregrafic din Ţara Vrancei*, Focşani, 1974, p. 38.
[468] *Ibidem*, p. 15.
[469] Petre Agopian, Marin Badea, *Dansuri populare din regiunea Hunedoara*, Deva, 1963, p. 81.

Scanned with OKEN Scanner

(SDP, 115), *Romanul*, dans de origine cultă (SDP, p. 33), *Sârba răspopitului* (EDPR, p. 76), *Zuralia*, originar din părţile Râmnicului Sărat şi Buzăului, dans recent, a fost adus în Sibiel de Ion Dicu, căluşar din America, prin 1921 (SDP, p. 119, EDPR, p. 76; DTM, p. 529).

Dar, observăm şi apariţia unor dansuri culte, confirmată de termenii inspiraţi din domeniul cult: *Pe lângă boi* (pe versuri de George Coşbuc; DJPR, p. 137), *Peneş Curcanul* (horă de Ciprian Porumbescu, DJPR, p. 138); *Hora meşterul Manole* (JRN, p. 91), *Hora lui Anton Pann* (cf. JNN, p. 13; AJRN, p. 5).

Termenii neologici de dans subliniază originea recentă a dansurilor: *Canapeaua* (DEX; DJPR, p. 39), *Complimentul* (DJPR, p. 49), *Comitetul* (DJPR, p. 49), *Concentrarea* (JRN, p. 69; DJPR, p. 50), *Constanţa* (DJPR, p. 49), *Criza* (dans apărut sub influenţa Războiului Mondial, de unde şi numele dansului (DJPR, p. 50), *Dialogul* (DJPR, p. 56), *Mereu* (DJPR, p. 126), *Opaca* (DJPR, p. 134), *Panorama* (DJPR, 135), *Parola* (DJPR, 135), *Poemu* (DJPR, 140), *Refuzata* (DJPR, p. 145), *Revizuirea* (sârbă nouă; DJPR, 146), *Risipita* (DJPR, 146), *Telegrama* (DJPR, p. 176), dar şi *Sârba bulevardului, Sârba burlacilor, Sârba chelnerilor* (JRN, p. 117), *Sârba poliţailor, Sârba pompierilor, Sârba ştrengarilor* (JRN, p. 124-125).

Interesant este că, deşi *Hora nouă* pare a desemna un joc din secolul al XX-lea, termenul nu şi-a schimbat denumirea, cu toate că datează din secolul anterior, fiind creată în mod special de ţăranul Nicolae Ştefu din Cladova, Arad (5 dec. 1855-dec. 1914), după o poezie proprie, ce reflectă admiraţia pentru vitejia ostaşilor români din 1877 şi dorinţa de înfrăţire cu Patria Mamă.[470]

Cu toate că dansurile de salon s-au răspândit aproape pretutindeni, ele s-au dovedit mai efemere decât cele ţărăneşti, care s-au păstrat de-a lungul vremii, ba mai mult, au ajustat întrucâtva dansurile orăşăneşti la specificul rural, prin adaosul stigăturilor, rămânând din vechiul dans tradiţional doar unii paşi specifici şi melodia aferentă acestora.

[470] „Calendarul de miercuri", foaie volantă, 6 aprilie 1977, apud DJPR, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

III.10 Terminologia dansurilor din secolul al XX-lea

„Dansul este o poezie în care silabele se măsoară cu bătăile inimii,
iar rimele cu mişcările paşilor."
Tiran Felechian

În secolul al XX-lea, numit şi secolul tehnologiei, se observă rolul tot mai pronunţat al mass-mediei de a face cunoscute unele aspecte de interes general din viaţa comunităţii, menite a atrage atenţia publicului larg. Putem vorbi de o mediatizare chiar şi asupra dansului, care a permis multor persoane, neiniţiate în acestă lume artistică, descoperirea unor aspecte interesante legate de acesta şi chiar surpriza de a afla că există dansuri precum: *one step, surf, şeic, şimi, madison.*

După Primul Război Mondial, apar în mare vogă dansuri precum *charleston, tango, foxtrot.* După 1935 (ECDE, p. 19) încep să se danseze *conga rumba* şi *cancanul* francez, dans care apare înaintea celui de Al Doilea Război Mondial, iar după război, *shimmy, machisa braziliană, one step, valsul.* Multe dansuri care s-au bucurat de popularitate au devenit internaţionale. *Valsul, charleston, tangoul* etc. G. T Niculescu-Varone le numeşte pe acestea „jocuri domneşti" sau „jocuri de salon" (JNN, p. 21).

Multe dintre dansurile ce pătrund acum pe teritoriul ţării nostre sunt dansuri moderne, dar şi latino-americane. Dacă, între secolele al XIV-lea şi al XVI-lea, dansul religios este îmbinat cu viaţa socială, după această perioadă, el începe să se afirme ca spectacol, tendinţă continuată până în secolul al XX-lea, când apar *primele manifestări competitive* din domeniul dansurilor latino-americane. Întâlniri competitive au existat, încă din anii `30, la Paris, Berlin, Baden-Baden în 1963,[471] ajungându-se la organizarea primului Campionat Mondial de Dans Sportiv la Bad Nauheim (Germania).

După ce toate competiţiile internaţionale au fost sistate, datorită celui de Al doilea Război Mondial, în 1950, s-a organizat, în Anglia, prima organizaţie de dans profesionist.

Federaţia Română de Dans Sportiv a luat fiinţă în 1991, devenind membră cu drepturi depline a forului mondial de dans sportiv un an mai târziu, evoluând dansatori de la 9 cluburi înscrise oficial la peste 90 de cluburi (cf. CDS, p. 10), în 2005, observându-se astfel, atracţia publicului pentru practicarea acestui tip de dans.

Dansurile latino-americane se pot grupa astfel:

---

[471] Organizată cu ajutorul Federaţiei Internaţionale de Dans pentru Amatori (10 decembrie 1935) şi al Asociaţiei Germane de Amatori (1932). La eveniment, au participat 15 ţări de pe 3 continente. Cf. ECDE, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

- A. ***dansuri standard***: *vals lent, vals vienez, tangou, slow-fox, quick-step;*
- B. ***latino-americane***: *samba, cha-cha-cha, rumba, paso-doble, jive;*

Secolul al XX-lea a însemnat pentru dansul latino-american şi modern o perioadă de avânt, care s-a definitivat în secolul al XXI-lea, secolul XXI fiind cel în care arta coregrafică caută mereu expresii noi de realizare, atât prin dansul contemporan, cât şi cel modern. Cei mai mulţi termeni sunt termeni de origine spaniolă şi engleză, aceştia din urmă fiind introduşi pe plan mondial în mai toate domeniile.

Împrumutul masiv de termeni anglo-americani reprezintă un fenomen socio-cultural care s-a manifestat după Al Doilea Război Mondial, în majoritatea limbilor europene. Limba engleză începe să fie considerată chiar de pe la mijlocul secolului al XX-lea drept limbă vehiculată în Europa Centrală, trecând de la statutul de limbă străină, la cel de *„a doua limbă vorbită"* (ASI, p.6), deşi nici la noi, nici la celelalte ţări europene, nu e a doua limbă oficială. La noi, după 1989, prin presa scrisă şi televiziune, engleza a luat o amploare deosebită. Dacă în ultima ediţie a DEX-ului numărul anglicismelor ajungea la 659, în *Dicţionarul de neologisme* numărul devine mult mai mare, mai exact 1242[472] de termeni de origine engleză. Engleza a devenit, în secolul XX, limbă internaţională, la fel cum a fost latina pentru secolul al XII-lea, franceza pentru secolele al XIII-lea-al XX-lea, italiana pentru secolele al XV-lea, al XVI-lea.[473]

Franceza s-a confruntat cu influenţa limbii engleze încă din anii `50 ai secolului al XX-lea, unde lingviştii au manifestat o atitudine puristă, prin care atacau pătrunderea masivă a termenilor englezi în limbă, spre deosebire de noi, care ne mulţumim mai mult a descrie starea de fapt, care nu poate fi oprită, datorită ritmului accelerat de dezvoltate tehnologică, în general, şi de folosire a termenilor internaţionali, în special, ce încurajează această tendinţă. Însă, în Europa de Est, ritmul de pătrundere a anglicismelor s-a accelerat odată cu ieşirea ţărilor respective din sfera totalitarismului izolaţionist. Se pare că cele mai multe anglicisme au pătruns în ţara noastră prin intermediul limbii franceze[474].

Termenii de dans ar putea fi încadraţi în categoria împrumuturilor necesare şi foarte puţini dintre ei, în cea a termenilor de lux, pentru care am găsi un corespondent în limba română. Şi chiar dacă acest fapt ar fi valabil, termenii ce ar înlocui anglicismele ar fi mult mai greu de pronunţat; pe de altă parte, internaţionalismul termenilor nu permite clar acest lucru. Totuşi, unii

---

[472] Zoia Manolescu, *The english element in contemporary Romanian*, Compress Bucureşti, 1999, p. 44, apud Bolotă II, p. 217.
[473] Rodica Valea, *Împrumuturi de origine engleză în limba română actuală*, Sitech, Craiova, 2003, p. 30, apud Bolotă II, p. 216.
[474] Georgeta Ciobanu, *Romanian Word of English Origin*, Editura Mirton, Timişoara, 2004, p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

termeni pun dificultăţi vorbitorilor români care nu pot citi cuvintele fonologic, cum se întâmplă în cazul cuvintelor: *boogie-woogie, bridge, cakewalk*[475] Şi asta, pentru că cele mai mule denumiri de dans din limba engleză sunt xenisme.

Fiind termeni relativ noi, mulţi dintre ei apar sporadic în dicţionare, existând chiar variante diferite de scriere. În *Dicţionarul de neologisme*[476] din 1961, nu apar termenii: *boogie-woogie, charleston, blues, cha-cha, onestep, paso-doble, quick-step, reggae, rock, slow-fox, twist*, ceea ce dovedeşte că ei au apărut ulterior acestui an. O particularitate ar fi şi faptul că termenul *cancan* apare fără cratimă, spre deosebire de dicţionarele noi, unde aven cratimă (vezi DD, p. 73). Unii termeni nu apar decât sporadic, în unele dicţionare. Un dans amintit doar de Dumitru Bughici, care nu apare în celelalte dicţionare, este *black-botton* (DFGM, p. 47), dans american din Missisippi, foarte răspândit între anii 1926-1927; la fel, *break-dancing,* (DF, p. 100, dar şi GC, p. 30); Termenii nu apar nici măcar în MDN din 2008. *Surful* (< engl. *surf*), MDN 909, este un dans modern, de provenienţă nord-americană.

S-a realizat o clasificare, în ceea ce priveşte termenii de dans din această perioadă:

- termeni proveniţi din limba engleză;
- termeni proveniţi din limba spaniolă;
- termeni proveniţi din alte limbi (altele decât cele menţionate).

III.10.1 Termeni de dans de origine engleză:

Boogie-woogie (DEX, p. 107; MDN, p. 144[477]) deşi, în MDN din 2002, era dat etimonul < amer. *boogie-woogie*), dans nord-american, care a preluat unele elemente de stil din *blues*. Creator al stilului este considerat Pinetop Smith (1928) (DFGM, p. 49). A fost introdus în Europa, de trupele aliate, în timpul celui de Al Doilea Război Mondial. (*Dizionario etimologico italiano,* vol. I, p. 560).

Calypso, din engl. *calypso* (DEX, p. 129, NDN, p. 239) < engl., fr. *calypso*; DN; dans de salon, provenit dintr-un dans popular de carnaval din Jamaica. Dans modern în doi timpi, originar din Jamaica (DTM, p. 75), din Trinidad (cf. DD, p. 72). Popularitatea dansului creşte după 1957, când Harry Bellafonte lansează melodia *Bananaboat* (cf. DD, p. 72). Interesant este că nu mai apare în MDN, probabil datorită faptului că a devenit barbarism.

---

[475] Rodica Valea, *Împrumuturi de origine engleză în limba română actuală,* Editura Sitech, Craiova, 2003, p. 98, 104.

[476] Florin Marcu, Constantin Manea, *Dicţionar de neologisme*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961.

[477] Florin Marcu, *Marele dicţionar de neologisme,* Editura Saeculum, 2008.

Scanned with OKEN Scanner

Black-botton (DFGM, p. 47) este şi el un termen foarte puţin cunoscut.

Blues, (DEX, p. 103; DD, p. 62; NDULR, p. 156), engl. *blues*, cf. *blue*, „albastru". (< amer. *Blues*, MDN, p. 142), dans introdus de negri în viaţa muzicală a Statelor Unite, la începutul secolului al XX-lea, 1900-1917, în aşa-numita perioadă primitivă a *Jazzului* sau chiar la sfârşitul secolului al XIX-lea[478]. S-a dezvoltat în oraşul New Orleans, de către André Hodeir[479]. Se ştie că aceste *blues notes* (sau *blesnotes*) (CD, p. 13; DTM, p. 65) au rezultat din dificultatea negrilor de a intona a IV-a (a III-a) şi a VII-a treaptă a gamei occidentale majore, pe care misionarii îi învăţaseră, pentru a cânta imnuri religioase, trepte care nu există în gama primitivă cu cinci sunete.

Liviu Dănceanu este mai explicit, vorbind despre aceste *blue notes* (notele albastre) spunând despre ele că *„sunt acele trepte alterate coborâte, ce provoacă pendularea climatului tonal între major şi minor, între bucurie şi nostalgie, între Cer şi Pământ."*[480]

Tipurile clasice de *blues*, formă şi gen, au apărut între anii 1912-1914 (cf. DFGM, p. 47), realizate de compozitorul W. C. Handy, cu celebrele *Memphis Blues* şi *St. Louis Blues*. În muzica internaţională este prescurtată de la englezescul *blue devils*[481], termen trecut, în anul 1855, în Franţa cu forma *diable blues*, propr. *Diavoli blu (Diavolii albaştri)*. De aici, şi faptul că determină o stare emoţională specifică, un climat nostalgic, denumit *bleusy* (expresia *to have the blues*[482] 'a avea idei negre' indică o stare sufletească de tristeţe şi disperare); termenul nu apare în DN din 1961.

Break-dancing engl. *break dance* (DF, p. 100, dar şi GC, p. 30) ('dans rupt') este un gen de dans modern, cu mişcări rapide, energice; termenul se referă la inovaţiile în muzică şi la mişcările ce pot fi asociate acestora. El a apărut relativ recent, în anii `70, în cartierul Bronx din New York. A devenit foarte popular şi s-a răspândit rapid, cu fiecare nou disc ce apărea în domeniul muzicii disco. *„E posibil ca acest stil de dans să provină în parte din Lindi-pop sau din Charleston. Mai multe sunt inspirate din Kung-fu, iar una sau mai multe mişcări, din elemenele ce au ca inspiraţie baletul. Muşchii folosiţi în dans sunt aceiaşi folosiţi în luptă. Cel mai bun dansator de break-dance, în prima perioadă a anilor `80, era deseori cel mai bun luptător al bandei de stradă."* (DF, p. 100)

Cakewalk (GC, p. 33; DTM, p. 74) provine din engl. *cake-walk*, 'mersul cozonacului' (câştigătorul dansului era răsplătit cu un uriaş cozonac); răspândirea lui are loc la Paris, în 1990, la o expoziţie mondială (cf.

---

[478] *Dizionario etimologico italiano,* vol. I, A-Ca, p. 544.
[479] *Jazzul*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967, p. 46.
[480] Liviu Dănceanu, *Cartea cu dansuri*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2004, p. 13.
[481] *Dizionario etimologico italiano*, vol. I, A-Ca, p. 544.
[482] cf. Zeno Vancea (coord.), *Dicţionar de termeni muzicali*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984, p. 65. (DTM)

Scanned with OKEN Scanner

Dizionario etimologico italiano, p. 665). Scris diferit în MDN, p. 157, *cake-walk*. Termenul nu apare în DN din 1961.

Charleston (DFGM, p. 66, CDS, p. 15, DD, p. 84; DEX, p. 166; DTM, p. 88), engl. *Charleston*, cf. *Charleston*, oraş în S.U.A., în statul Carolina de Sud; dans american, popular în anii `20 (GC, p. 35), care a devenit foarte cunoscut în Europa, în anul 1925 (cf. DF, p. 92), deşi a fost introdus în Franţa încă din 1923 (*Dizionario etimologico italiano,* vol. II, Ca-Fa, p. 883), şi este popularizat de către cunoscuta dansatoare Josephine Baker. De fapt, drumul spre consacrare a început în anul 1922, când a fost lansat într-o revistă muzicală „The Folies", la New Amsterdam Theatre din New York. Dansul s-a răspândit în întreaga lume prin intermediul filmelor şi spectacolelor muzicale. Este unul din primele variante ale foxtrot-ului. Alte sensuri: *talger charleston*: „talger (cinel) dublu, acţionat cu piciorul de către baterist, în orchestra de jaz; croială specială de pantaloni".

Foxtrot (Fox-Trott) < engl. *fox-trot* (DEX, p. 396), eng., fr. *fox-trot* (NDN, p. 630) dans modern de perechi, apărut în SUA în 1912 şi preluat apoi în Anglia în 1914. A avut mare succes în Franţa. Se mai numeşte şi *trod du renard* 'pasul vulpii' (DF, p. 91). După Primul Război Mondial, se răspândeşte în toată Europa (DFGM, p. 113, GC, p. 57). Prin anii 1920-1924, a apărut o variantă rară a foxtrotului, cunoscută şi azi sub denumirea de slow-fox, cea iniţială, dinamică, fiind denumită *quick-foxtrot* sau *quick-step* (DFGM, p.113). Acesta devine obiect de studiu privind dansul contemporan (cf. DD, p. 138).

Paternitatea *foxtrot-ului* este atribuită unui actor american de vodevil, Henry Fox[483]. Chiar dacă teoria conform căreia numele actorului pare a fi foarte bine argumentată, există păreri privind originea termenului. Una ar fi asemănarea cu un gen de mers caracteristic cabalinelor (*equestrian gait*), folosit la lecţiile de echitaţie şi dresură. Acest gen de deplasare a fost considerat atât de elegant şi interesant, încât a fost creată o rasă de cai, *Missouri Fox Trotter*, cu scopul de a-l realiza cât mai bine.[484] O altă teorie consideră chiar vulpea (*fox*) în legătură cu numele dansului, ea fiind animalul care se poate deplasa cu toate picioarele pe aceeaşi linie, asemănarea cu deplasarea din *slow-fox* fiind evidentă.[485]

Hornpipe < engl. *hornpipe* '*cimpoi*' (DEX, p. 464, NDN, p. 735; GC, p. 65), este un vechi dans britanic (scoţian), executat cu acompaniament de cimpoi, cu ritmuri complicate şi figuri variate; variantă de country dance, cunoscut încă din secolul al XIII-lea.

Hully-gully < engl. amer. *hully-gully* (MDN, p. 480, NDN, p. 736) sau engleză şi americană (cf. GC, p. 65), stil de dans modern în anii `60. Forma

---

[483] Bolotă I, p. 101.
[484] *Ibidem.*
[485] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

nouă de dans madison a apărut în 1963 (DF, p. 95): dansatorii se aşază în şiruri paralele şi fac deplasări laterale, paşi săriţi, însoţiţi de o glisare din faţă în spate. O caracteristică a acestui dans este revenirea unei mode din secolul al XIX-lea, care constă în pronunţarea unui nume celebru de către cel care conduce şirul, nume care trebuie repetat de fiecare, la repetarea unei figuri.

Jitterburg < engl. *jitterburg* (NDN, 814); este un dans acrobatic, rapid, dezlănţuit, dar desemnează şi dansatorul de jazz. Este unul dintre cele mai noi dansuri apărute la noi.

Madison (DF, p. 95, GC, p. 77) (pron. *médisn*; cf. engl *Madison*, oraş din S.U.A. (NDN, p. 365); < engl. *Madison* (MDN, p. 569). Dans modern colectiv, lent, la care dansatorii se aşează în şiruri paralele, executând simultan figurile şi urmărind acelaşi sens de deplasare, dar şi melodia acestui dans.

Musical (GC, p. 81) < engl. *musical /comedy* (MDN, p. 628-629; NDN, p. 957), gen de spectacol în teatru sau cinema în care dialogul se întrepătrunde cu muzica şi dansul. GLD, p. 94, precizează că prescurtarea termenului engl. *musical* este realizată după definiţia *musical comedy*, 'comedia muzicală'. A apărut la Brodway, la finele anilor 80 şi începutul anilor 90, caracterizându-se prin bogăţia scenografică şi a costumelor, şi prin complexitatea punerii în scenă. Termenul derivă din operetă, gen teatral născut în Europa (Austria, Franţa şi Anglia), în care, pe baza unor subiecte lejere, adesea actuale, comice şi ironice, se schimbau scene dansante, părţi recitative şi cântate.

Music-hall (ECDE, p. 82; DTM, p. 315) < fr., engl. *music-hall*) (MDN, p. 629; NDN, p. 957), teatru de varietăţi, spectacol de fantezie pe fond muzical. Apare în sec al XX-lea; din Franţa, în 1962 (cf *Dizionario etimologico italiano,* vol. IV, p. 2536).

One-step (GC, p. 85) (< engl. *one step*, 'un pas', cf. MDN, p. 663). Dans american modern, de origine africană, cu paşi rapizi, dar şi melodia acestui dans. Dans al secolului al XX-lea, devenit la modă, în 1991 (cf. *Dizionario etimologico italiano,* vol. IV, ME-RA, p. 2654).

Rock (< engl. *rock and roll*, cf. MDN, p. 820), dans modern, caracterizat prin răsuciri, piruete, deplasări ale partenerilor în diferite direcţii, cu gesturi şi mişcări exagerate, melodia corespunzătoare.

Rock and roll, dans modern care se caracterizează prin răsuciri, piruete, deplasări ale partenerilor în diferite direcţii, cu gesturi şi mişcări exagerate; melodia acestui dans. (Var. *rock* s.n. / < engl. *rock and roll* < *rock* 'a se legăna', *roll* 'a se rostogoli') (MDN, p. 820).

Slow < engl. *slow* (cf. MDN, p. 869); este numele unui dans modern, cu mişcări lente (GC, p. 106).

Step (DF, p. 96) < engl. *step* (DEX, p. 1019; MDN, p. 886). Formă de execuţie a unor dansuri de origine negro-americană ale cărei tehnici se bazează pe bătăi ritmice sincopate ale vârfului şi tocului pantofilor; de proveniență irlandeză, s-a adaptat condiţiilor de emigrare în statele

Scanned with OKEN Scanner

americane. Personalităţile americane care au cultivat această formă de manifestare au fost: Fred Astaire, Gene Kelly, Eleonor Powell şi Ginger Rogers, promotori ai unei şcoli de step-ritm. E un dans deosebit de periculos ce necesită o bună pregătire acrobatică.

Şimi < engl. *shimmy* (cf. NDN, p. 1403); dans modern nord-american, cu un ritm marcat, caracterizat prin mişcări dinamice ale umerilor şi şoldurilor, în vogă după Primul Război Mondial, amintind un foxtrot.

Şeic < engl. *shake* (cf. NDN, p. 1402); dans modern de proveniență engleză, executat cu mişcări ritmice de parteneri care se află la distanță unul de altul, în care corpul *se scutură* în ritmul muzicii;

Twist < engl., fr. *twist* (cf. MDN, p. 971, NDN, p. 1495). Dansul s-a făcut cunoscut în jurul anului 1961. În 1928, în revista de specialitate, care apare în Franţa, este descris acest dans, nou creat de către profesorul de dans Camille de Rhynal. Twist înseamnă răsucire, încolăcire; dansul apare pentru prima dată în spectacolul West Side Story, în coregrafia lui Jerome Robbin (DF, p. 93); treptat dansul acesta începe să pătrundă în săli. Este caracterizat prin mişcări de răsucire a mâinilor şi şoldurilor, braţele mişcându-se într-un balans continuu, în sens invers mişcărilor picioarelor.

III.10.2 Termeni de dans proveniţi din limba spaniolă:

Bossa-nova, < port. *bossa-nova* (DEX); fr., port. *bossa-nova* (MDN, p. 145; NDN, p. 216); port. *bossa-nova* < braz. *bossa* 'stil', *nova* 'nou', cf. DN; cuv. port. *noul val, noul stil*, denumire desemnând o alteritate a sambei, cf. CD, p. 19). Dans de origine braziliană, în ritm de rumbă, dar popularizat de cântăreţii de jazz, care l-au transformat într-o manieră vocală de interpretare (material melodic delicat, pronunţie şoptită). A influenţat pe unii jazzmeni (Gillespie, Getz) (cf. DTM, p. 67). Această nouă formulă de dans a fost iniţiată de poetul Vincius de Moralis şi de pianistul Antonio Carlos Jobi. Caracteristică este introducerea textelor din poeziile populare (DF, p. 94).

Cha-cha-cha < sp. *cha-cha-cha* (cf. NDN, p. 279; DEX, p. 166); dans cubanez, numele dansului vine de la o mişcare a dansului *mambo*, numită *chatch,* care implică trei mişcări rapide urmată de doi paşi mai lenţi; până la începutul anilor 1950, această figură, schiţând un nou dans, era numit *cha-cha-cha* (ECDE, p. 99); Numele *cha-cha-cha* apare prima dată în Haiti, ca fiind o componentă a clopotului. Acest clopot era făcut dintr-o placă ce scotea un zgomot de genul *cha-cha*. Unii cred că denumirea dansului ar veni de la sunetul reieşit de la cubanezele care dansează şi ai căror pontofi lovesc cu călcâiele podeaua în ritm de *cha-cha-cha* (ECDR, p. 100).

O altă ipoteză explică originea spaniolă a denumirii dansului, din cuvântul *chacha,* care înseamnă asistenţă medicală, sau din *chachar,* care semnifică „a mesteca frunze ale arborelui de cacao", sau din *char,* care înseamnă 'ceai' (*Ibidem*, p. 100). Este un dans cubanez, foarte răspândit în

Scanned with OKEN Scanner

anii 1950-1960. Particularitatea este dată de acentele de la sfârşitul unor fraze, concomitent cu pronunţarea silabelor *cha-cha-cha* (DD, p. 82; DFGM, p. 65). Totuşi, apare uneori ca dans de origine mexicană (cf. NDN, p. 279). Titlul dansului cuprinde onomatopeea formulei ritmice de bază a grupei de trei paşi mărunţi, paşi schimbaţi. Dansul şi muzica sunt inspirate din folclorul cubanez, dar şi din cel african. El este ultimul venit din categoria dansurilor latino-americane. A pătruns pentru prima dată în sălile de dans din America în jurul anilor 1950. S-a mai numit şi *dublu mambo*. Genul *cha-cha-cha* în sine a fost inventat în 1954 (ECDR, p.100) de un violonist cubanez Enrique Jorrin, membru al orchestre americane Charanga, care a redus ritmul mamboului şi a făcut schimbări, producând un nou gen.

Habanera (DFGM, p. 139; DD, p. 160), < sp. *habanera* (cf. NODEX); < fr., sp. *habanera*, cf. *La Habana*, capitala Cubei (NDN, p. 687); cântec şi dans popular, originar din Cuba; numele vine de la capitala ţării, Havana; a cunoscut, la începutul secolului al XVIII-lea, o deosebită răspândire, întâi în ţara de origine, după care a trecut în Spania, iar de la sfârşitul secolului al XX-lea, devine foarte cunoscut în întreaga Europă. Melodia plină de patos inspiră pe mulţi compozitori: Bizet în *Carmen*, Ravel în *Rapsodia spaniolă*, Debussy în *Nopţile Grenadei* etc. (a se vedea DD, p. 160).

Jota < sp. *jota*) (cf. DEX, p. 549; MDN, p. 533, NDN, p. 814; sp. *hota*, cf. DTM, p. 255); dans popular spaniol (din nordul Spaniei) de perechi, cu mişcare rapidă, la care perechile dansează faţă în faţă, pe loc, în acompaniament de castaniete, chitară, tamburină etc. Originar din nordul Spaniei (provincia Aragon, dar şi Catalonia şi Valencia) (cf. DFGM, p. 154; DD, p. 184). *Jota* atrage atenţia compozitorilor: Franz Liszt în *Rapsodia spaniolă* pentru pian, Glinka în *Jota aragoneza* şi *Nopţile Madridului*, Rimski-Korsakov în *Capriciul spaniol*.

Malaguena < din sp. *malagueña*, de la numele provinciei Malaga, în sudul Spaniei (NDN, p. 870); dans de perechi, cu ritm lent, în care dansul alternează cu cântecul (DFGM, p. 175). Este un dans mişcat, fără figuri obligatorii, predominând improvizaţia. Varianta numită *del torero* are o nuanţă comică, băiatul, în chip de toreador, caută să sărute fata, care se ascude după un voal. Uneori, cu forma malaguenia (DD, p. 214).

Mambo (DFGM, p. 175) < sp., fr. *membo* (DTM, p. 276; MDN, p. 574); < fr., sp. *mambo* < cuv. sud-american (NDN, p. 872). Dans modern, originar din Cuba, provenind dintr-un ritm de tobă, ce îmbină ritmul afro-cubanez cu elemente de jazz. Apărut la sfârşitul anilor `40 ai secolului trecut (ECDE, p. 99), în Havana (Cuba), unde câteva orchestre au dorit să combine ritmul american de jazz, cu cel cubanez de rumba, rezultatul fiind mambo. Cuvântul *mambo* aparţine sferei magice a folclorului african, adus odată cu sclavii congolezi spre Cuba. Cf. DTM, p. 276, mambo modern are ca predecesor *danzon Bella union* de Antonio Sanchez (1938); pătrunde în Mexic, prin

Scanned with OKEN Scanner

orchestra de jazz a lui Perez Prado (1947), care îi asigură ulterior (1951), prin piesa *Rio Mambo*, succesul ca dans de societate. A fost înlocuit ulterior de *cha-cha-cha*. Conţine îmbinări între rumba şi fox-trott (cf. DD, p. 214).

Malambo este un dans argentinian bărbătesc cu figuri de virtuozitate, executate prin mişcarea picioarelor, fără ca bustul sau mâinile să se mişte, e un dans prin care dansatorul îl provoacă pe succesorul său să-l egaleze (cf. DTM, p. 276). Melodia acestui dans se axează pe un ritm foarte marcat. Totuşi, nu avem totalmente certitudinea originii sale.

Paso doble (cf. DFGM, p. 245 < span. ital. *passo doppio* 'pas dublu'), sp. *paso-doble* (cf. NDN, p. 1063). Dans popular de perechi de origine spaniolă. Este un gen de step dansat foarte rapid.

III.10.3 Termeni de dans proveniţi din alte limbi (altele decât cele menţionate anterior)

Galop (DFGM, p. 133) < din fr. *galop*, it. *galoppo* (cf. DEX*, p. 410; MDN, p. 422, NDN, p. 646); < fr. *galop* (cf. DER, NODEX); dans de societate, cu ritm sacadat şi mişcări foarte rapide, vioi, ce a căpătat, în secolul al XX-lea, o deosebită răspândire în saloanele de bal din Franţa.

Introdus în operete şi spectacole de balet, ca piese de rezistenţă, asigura prin verva sa succesul în sală. Dansul solicită partenerilor executarea unor mişcări combinate cu salturi ce imită galopul cailor, de unde provine denumirea dansului. Uneori, finalul este însoţit de strigături şi pocnituri de pistoale (cf. DD, p. 144).

Giga < fr. *gigue,* it. *giga,* engl. *jigg* (cf. NODEX); engl. *jig*; franc. *gigue*; ital. *giga* (cf. DFGM, p. 136; DTM, p. 206). Dans popular englez, originar probabil din Irlanda şi Scoţia, caracterizat prin lovituri repezi de călcâie, alternate cu un joc rapid al vârfurilor; iniţial, se dansa în perechi, dar marinarii l-au transformat în dans interpretat de soliști (DD, p. 146). De asemenea, şi ultima parte a unei suite instrumentale, după sarabandă. Reprezintă şi un vechi instrument cu coarde şi arcuş, cu spatele bombat; în CD, p. 61, se consideră că termenul ar proveni din lat. *jocus*. În franceza veche, verbul *giguer* înseamnă 'a dansa', din această perspectivă *giga* îndeplinind rolul de sărbătoare a dansului. În NDN, p. 663, nu apare dansul, dar apare termenul *giga*, element component, antepus denumirii unei unităţi de măsură, „de un miliard de ori mai mare" (cf. fr. *giga*, gr. *gigas*, 'gigant'). Sorin Stati îl consideră un cuvânt englez, amintind de vioiul dans scoţian *jig*, menţionat de Shakespeare[486].

Halling < norv. *hálling* (NDN, p. 688); dans popular norvegian, cu tempo viu, executat mai ales de către bărbaţi, cu figuri dificile ce necesită o anumită virtuozitate (DFGM, p. 139; DD, p. 161; DTM, p. 225). Dansul în sine nu

[486] Sorin Stati, *Călătorie lingvistică în ţara muzelor*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1967, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

este foarte cunoscut, termenul neapărând încă în DEX.

Ienka (DF, p. 95) are originea într-un dans popular scandinav. Termen nu este atestat încă în dicţionare.

Jive este un dans cu origine necunoscută. Se poate referi la *jive talk* (ECDE, p. 116; Bolotă I, p. 101), adică la o vorbire gălăgioasă şi colorată, nepotrivită, înşelătoare sau exagerată. Acest cuvânt reflectă caracterul dansului săltăreţ şi gălăgios. A fost adus din America, s-a dezvoltat dintr-un dans numit *jitteburg,* prin eliminarea elementelor acrobatice şi perfecţionarea tehnicii. Prima descriere a lui a fost făcută de către profesorul londonez de dans Victor Silvester şi publicată în Europa, în anul 1944. Primele influenţe ale jiveului vin de la sclavii africani din America. În anii 1880, existau competiţii de dans printre negrii din sud, iar premiul era un tort; astfel dansul a primit numele de „mersul tortului" (*op. cit.*, 116). Odată cu moartea reginei Victoria, din 1901, popoarele vorbitoare de limbă engleză s-au simţit mai libere şi au adoptat nu numai acest stil de dans, ci şi multe altele, în Europa dezvoltându-se după anii 1900. Termenul nu mai apare în NDN, nici în DEX.

Rumba < fr., sp. *rumba*, germ. *Rumba* (DN; MDN, p. 825; DEX, p. 938); < fr., sp., *rumba* (cf. NDN, p. 1264). Dans cubanez, de origine africană, sincopat şi cu mişcare rapidă; denumirea lui acoperă o mare varietate de nume: *son, danzon, guagira, guaracha, naningo* (ECDE, p. 108), a unei muzici sau dans din vestul Indiei. Există două surse ale rumbei, una spaniolă şi alta africană. Dar dezvoltarea principală a avut loc în Cuba, deşi au existat evoluţii similare în alte insule din Caraibe şi, în general, în America Latină. Rumba a apărut odată cu importul sclavilor negri din Africa. În folclor, *rumba* este în esenţă mimarea unui act sexual foarte rapid cu mişcări exagerate de şold (*op. cit.*, p. 108). Dansul a fost introdus în Europa, prin anii `30 ai secolului al XX-lea (CDS, p. 15). Iar în 1955 a fost recunoscută oficial versiunea *rumba cubaneză.*

Samba este un dans modern afro-hispano-sud american, stilizat după dansul popular brazilian, cu ritm viu, discontinuu şi sincopat; melodia acestui dans < fr., port. *samba*, cuv. brazilian (NDN, p. 1273; MDN, p. 831; DEX, p. 945) îşi are originile în Africa, dar a fost descoperită în Brazilia, unde s-a dezvoltat, devenind, de altfel, şi un dans naţional, iubit de şcolile de samba; se resimt anumite influenţe africane şi indiene datorită faptului că, în secolul al XVI-lea, când portughezii au descoperit Rio de Janeiro de pe coasta sud americană, au adus sclavi din sud-vestul Africii, care au folosit ritmuri aparte de muzică, pentru zeităţile lor, *samba* însemnând „a te ruga, a invoca divinitatea". (ECDE, p. 91); Abia după Al Doilea Război Mondial, prin 1950 (cf. DFGM, p. 298), acest dans a devenit popular pe plan mondial, iar în Europa, din 1948-1949 (cf. ECDE, p. 91; Bolotă I., p. 101) sau în 1922 (cf. DF, p. 93-94), deşi el apăruse după Primul Război Mondial (cf. DD, 293). El şi-a schimbat de mai multe ori denumirea, de la *zemba queca* din 1885, la

Scanned with OKEN Scanner

meseemba, apoi, în 1930, în *carioca*, dans popularizat de filmele americane cu Fred Astaire (*op. cit.*, p. 92); samba provine din *batuca*, un dans afro-congolez, în care oamenii bat din picioare, se mişcă liber, vin pe rând câte unul în centru (DF, p. 93-94).

Tango < fr., sp. *tango* (NDN, p. 1414; MDN, p. 920); din fr. *tango* (cf. DEX, p. 1069); este un dans latino-american (argentinian) de origine populară, provenit dintr-un dans popular cubanez, şi s-a răspândit, la începutul secolului al XX-lea, în întreaga lume. Există tipurile de tango *habanera* şi *milonga*, primul de origine cubaneză, celălalt din Buenos Aires (cf. DD, p. 320). În Spania, încă din secolul al XV-lea, era dansat de mauri, iar când aceştia au părăsit Peninsula Iberică, gitanii au păstrat paşii dansului, pe care l-au dus cu ei în America de Sud. Localnicii din Argentina şi Brazilia au primit dansul cu multă simpatie, numindu-l *tango*, iar cubanezii, *habanera*. E un dans creat prin suprapunerea elementelor muzicale şi coregrafice spaniole şi portugheze, cu ritmurile existente în America de Sud. În 1910-1913 s-a răspândit ca dans de bal în Europa (DF, p. 90). Se trage din *milonga*, un dans frecvent la începutul secolului al XX-lea, în rândul înaltei societăţi braziliene. Denumirea de tango a fost preferată deoarece numele de milonga aminteşte prea mult de unul din ghetourile din Buenos Aires (ECDE, p. 79). În 1907 a devenit cunoscut în urma unui concurs din Rivierra franceză, unde dansatorii erau foarte apreciaţi.

Cu toate acestea, a fost multă vreme criticat, datorită mişcărilor languroase, considerate frivole, presa fiind de-a dreptul scandalizată. În 30 mai 1915, în „New York Times", se publica articolul cu titlul *Pericolul tangoului, mai mare decât imperialismul german* (ECDE, p. 79). Iar în 1924, dr. Boheme din New York, a „descoperit" o nouă boală: *the tango-foot*. Unii consideră că este originar din Maroc sau Spania, fiind introdus în Lumea Nouă de coloniştii spanioli, care au adus cu ei dansurile lor specifice.

Conform unei legende, dansul a apărut pornind de la văcarii argentinieni care purtau *chaparajos* (apărători de piele) la picioare şi care, datorită căldurii şi sudorii calului, se întăreau în forma pe care a avut-o piciorul în timpul călăriei, lucru care a dus la mersul cu genunchii îndoiţi (specific şi dansului), iar *cambré*-urile fetelor s-ar datora tendinţei fetelor de a sta cât mai la distanţă de aceşti văcari (gauchos) ce se apropiau de ele. Palma fetelor cu care dansau aceştia era apropiată de coapse, ele aşteptând plata cuvenită pentru dansul acordat (ECDE, p. 80). Numele dansului ar veni probabil dintr-un cuvânt african care înseamnă tobă.

A existat o tendinţă de reluare a popularizării acestui dans, după 1970 (cf. DTM, p. 473), fiind intens cultivat de compozitorii români din perioada interbelică.

Tarantella < it. *tarantelle*, cf. Taranto – oraş în Italia (NDN, p. 1415; MDN, p. 921). Unii consideră, la acest dans napolitan, că denumirea porneşte

Scanned with OKEN Scanner

de la numele unui paianjen mare (tarantulă) care trăieşte în împrejurimile oraşului Taranto, din sudul Italiei. După credinţa populară, muşcătura lui ar incita la dans, dansul fiind pe de altă parte şi devine un remediu faţă de urmările muşcăturii (DD, p. 320). Aşadar, numele ar veni atât de la numele oraşului, cât şi de la numele păianjenului (CD, p. 108). Termenul *tarantulă* vine din fr. *tarentule* (cf. NDN, p. 1415) şi nu din limba italiană.

Vals boston (DF, p. 92) este o variantă a valsului, răspândit în Europa, în 1874, după numele oraşului Boston.

Vals lent, numit şi *vals englezesc,* este o variantă a dansului vienez; s-a spus că este precursorul unui dans numit *boston,* apărut în SUA, în 1870 (DF, p. 68-69); a fost importat de englezii care, în 1874, dar şi 1910-1914, mergeau în centrul Londrei, în Boston Club din Hotelul Savoy, pentru a dansa *vals boston*. Dansul s-a răspândit după 1922, la Campionatul Angliei.

Valsul vienez este cel mai vechi dintre dansurile sportive. Există mai multe versiuni privind originea lui. Precursoarele dansului sunt dansurile *allemande* (DTM, p. 26), *menuet* (DTM, p. 288). Apare pentru prima dată, în mod oficial, la balurile de la Curtea de la Viena, în secolul al XVII-lea (ECDE, p. 23), deşi există dovezi ale unor dansuri populare similare.

Anul 1787 este important pentru popularizarea dansului, pentru că a fost prezentat pe scena Operei din Viena, deşi unii spun că dansul a fost interpretat, pentru prima oară, la Paris, sub numele italian *volta* 'întoarcere, răsucire', *prima volta, secunda volta*[487] sau de la verbul german *valzen*, 'a învârti, a răsuci' (cf. DD, p. 335). Există, totuşi, o legătură a valsului vienez cu Parisul: aici se menţionează prima melodie, introdusă în 1775 (Cf. ECDE, p. 23), odată cu popularizarea genului.

Valsul a fost introdus cu succes în cadrul baletelor clasice, la începutul secolul al XX-lea, prin baletele ruse, cu ajutorul lui Serghei Diaghilev, Bronislava Nijinska, dar şi a Idei Rubinstein (cf. DBM, p. 350), aceasta din urmă fiind una dintre principalele balerine care au ajutat la popularizarea dansului, nelipsit azi din grandioasele spectacole clasice.

Observăm că există un echilibru între dansurile de origine engleză şi cele de origine spaniolă, lucru care justifică şi clasificare de dansuri latino-americane. De asemenea, se poate observa că termenii desemnează fie maniera de execuţie a dansului: *break-dancing* (DF, p. 100, dar şi GC, p. 30); *foxtrot (fox-trott)*, 'pasul vulpii' (DF, p. 91); *one step* (GC, p. 85) (< engl. *one step* 'un pas') (MDN, p. 663); *rock* < *rock* 'a se legăna', *roll* 'a se rostogoli' (DN); *slow* (< engl. *slow), step, şeic, twist* înseamnă 'răsucire, încolăcire'; *bossa-nova* port. *bossa-nova* < braz. *bossa* 'stil', *nova* 'nou' (DN); (cuv. port. *noul val, noul stil*); *paso doble* (DFGM, p. 245; Bolotă I, p. 101) (sp., it. *passo doppio*, 'pas dublu'); *galop* (DFGM, p. 133) este fie denumirea zonei

[487] „La Patrie", 17 ian. 1882, apud ECDE, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

din care provine, care, cu siguranţă, nu şi-ar fi avut sensul dacă aceştia nu ar fi colindat pe întreg mapamondul, ceea ce ne dă de înţeles că dansurile au avut cu siguranţă un alt nume pe plan local: *charleston* (DFGM, p. 66) engl. *charleston*, cf. Charleston, oraş în S.U.A. (cf. DN); *madison* (DF, p. 95; GC, p. 77) (pron. *médisn.*; cf. Madison, oraş din S.U.A., NDN, p. 865) (< engl. *madison*, cf. MDN, p. 569); *habanera* (DD, p. 160; DFGM, p. 139) < sp. *habanera* (cf. NODEX); < fr., sp. *habanera*, cf. *La Habana*, capitala Cubei; *malaguena* sp. *malagueña*, de la numele provinciei Málaga; *tarantella* < it. *tarantelle*, cf. Taranto, oraş în Italia. Mai interesant este termenul *cakewalk* (GC, p. 33) < engl. *cake-walk* 'mersul cozonacului', folosit cu sens figurat.

Repertoriul de dans este astăzi într-un stadiu de intensă urbanizare. Dansurile moderne au pătruns foarte repede chiar şi în zonele rurale, nu doar urbane, fapt confirmat şi de P. Ştefănuţ, care a făcut o înregistrare a dansurilor interpretate la hora din Iurceni, în 5 august 1935, şi la Cristeşti, în 28 august, acelaşi an: „*La hora din Iurcani din 5 august 1935, s-au dansat bulgăreasca, ruseasca, sârba, oleandra, hora, hanguşorul, valiţul, şaierul, polca, carioca*[488], *rumba, tangoul; dansurile bulgăreasca, hanguşorul s-au interpretat în timpul horei de 3 ori fiecare, ruseasca, valţul de 7 ori, rumba de 8 ori, tangoul de 4 ori, iar hora şi sârba de 4 ori fiecare, polca numai o singură dată. La hora din Cristeşti: hora de 25 de ori, valţul de 21 de ori, polca de 21 de ori, ruseasca de 15 ori, tangoul şi rumba de 11 ori, hanguşorul de 6 ori, carioca de 6 ori, şaierul, vengherca de 2 ori, şimi de 4 ori, foxtrotul – o dată*".[489]

Dansurile secolului al XX-lea provin, în marea lor majoritate, din America de Nord sau America de Sud, de la afroamericani. Dansurile lor se caracterizează prin mişcări de şold, cambré-uri, răsuciri, mişcări evident senzuale, care incită privitorii, conferind totodată eleganţă trupului partenerilor. În general, aceste dansuri, apărute după 1900, sunt mai uşor de identificat ca origine, anii apariţiei lor fiind, de asemenea, uşor de reperat, şi cu toate acestea, datorită faptului că sursele lor de propagare sunt tot mai diverse şi răspândirea lor foarte rapidă, va fi greu să se ţină pasul cu multitudinea de influenţe reciproce între popoare, apărând acum tot mai multe neclarităţi şi tendiţa tot mai accentuată de alunecare.

Există o serie de dansuri menţionate în mod sporadic, în unele dicţionare, mai ales în cele de specialitate, care nu au fost analizate în lucrarea de faţă, deoarece au rămas la stadiul de *barbarisme* sau au apărut prea puţin la noi, pentru a le putea lua în calcul. Dintre acestea, amintim: *alegrias* (DD, p. 9),

---

[488] Dans şi cântec brazilian din Rio de Janeiro, care, după 1930, devine cunoscut şi în Europa; dansul este acompaniat de orghestră, în care instrumentele de percuţie dau un colorit specific melodiei şi dinamicii dansului (cf. DD, 75).

[489] Petre V. Ştefănuţ, *Folclor şi tradiţii populare*, vol. II, Chişinău, Ştiinţa, 1991, p. 123-124, apud PP, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

aragoneza (DD, p. 17), *badinerie* (DD, p. 25), *barn dancing* (DD, p. 51), *bergamasca* (DD, p. 59), *bezeda* (Schmidt, p. 79), *canario* (DD, p. 73), *ceastuska* (DD, p. 79), *contradans* (DD, p. 93), *courante* (DD, p. 95), *curanta* (DD, p. 98), *ecoseza* (DD, p. 121), *estampiade* (considerat primul dans de perechi, DD, p. 126), *farandola* (DD, p. 130); *fandango* (DD, p. 130), *follia* (DD, p. 138), *florlana* (DD, p. 138), *furiant* (DD, p. 142); *gopak* (DD, p. 151), *kabuki* (gen de teatru japonez, unde dialogurile alternează cu părţi psalmodice şi cu balet), *kagura* (DD, p. 185), *krijaciok* (DD, p. 192), *landler* (DD, p. 199), *lanciers* (Schmidt, p. 65), *palatás* (DD, p. 255), *passepied* (DD, p. 258), *ragtime* (DD, p. 279), *rigaudon* (DD, p. 284), *saltarella* (DD, p. 293); *scotisch hongrois* (Schmidt, p. 64), *stroşak* (Schmidt, p. 73), *vallanella* (DD, p. 340) etc.

Scanned with OKEN Scanner

Concluzii

Materialul prezentat arată că limbile sunt în permanentă schimbare deşi, în trecut, transformările erau rapide, datorită faptului că populaţiile nu rămâneau pe loc. Dintre compartimentele limbii, cel mai mobil este vocabularul. Aşadar, schimbările din vocabular sunt paralele cu evoluţia societăţii. Cuvintele noi apar în paralel cu obiectele, fenomenele pe care le denumesc şi care erau absente înainte. Acest fenomen a fost evidenţiat mai ales datorită faptului că termenii de dans au fost analizaţi, nu doar din punct de vedere lingvistic, ci şi istoric.

Legătura vocabularului cu societatea ne permite să refacem într-o oarecare măsură evoluţia terminologiei dansului. Se ştie că, în ciuda numărului mare de cuvinte împrumutate, limba noastră şi-a păstrat ***caracterul latin***. Marea majoritate a împrumuturilor, chiar dacă acestea sunt importante şi utile, rămân la periferia vocabularului, esenţialul constituindu-l fondul principal lexical (circa 66.1%) (DCC, p. 6) de origine latină în mare parte. Multe dintre cuvintele împrumutate nu se păstrează multă vreme, ele neadaptându-se vocabularului limbii române, mai ales că cele mai multe dintre ele nu vin direct din limba originară, ci prin intermediul altor limbi. Aşadar, se împrumută cuvinte împrumutate, se împrumută *cuvinte călătoare*. Ceea ce spunea Sixil Puşcariu este relevant pentru această idee: „*Unii din călători coboară pentru ca, peste puţin timp, să se urce iarăşi în tren şi să plece mai departe; sunt neologismele cu o viaţă efemeră care nu reuşesc să se încetăţenească în limbă*.”.[490]

Diversitatea terminologică realizată prin apariţia unor termeni de dans din domeniile cele mai surprinzătoare, se datorează bucuriei, stării de bine oferite dansatorului. Acest fapt se explică prin însăşi terminologia de bază a dansului. *Choros*, în limba greacă, înseamnă *dans*. La greci, *choros* derivă din *chora* 'bucurie' (EDPR, p. 17, IB, p. 16).

De asemenea, termenul ***joc*** provine din latinescul *jōcus*. Prezent şi în mr. *(a)gioc,* megl., istr. *Joc,* cf. it. *giuoco,* prov. *joc*, fr. *jeu,* cat. *jog,* sp. *juego,* port. *Jogo;* cf. *juca*, der. *joacă,* s.f. (joc, jucărie; distracţie). Din română provin rut. *žjok*, rus. *dzok*. (DER, p. 446); Pretutindeni, în România, se întrebuinţează cuvântul *joc/jocuri*, excepţie făcând nord-estul Ardealului, nordul Bucovinei (cf. JNN, p. 11), unde jocurilor noastre populare li se zic *danţuri* (influenţa germană); în centrul, sudul Bucovinei, Moldova, Basarabia şi unele părţi din Banat se numesc *giocuri* (*op. cit.*, p. 11; JNR, p. 272).

Polisemia termenului *joc* este evidentă şi din multitudinea de dansuri distractive, în care elementele puerile apar frecvent. Jocul popular *Momirul*

---

[490] Sextil Puşcariu, în *Limba română, Influenţe culturale*, cap. VI.

Scanned with OKEN Scanner

(joc în sudul BT; JB, p. 3; DTM, p. 308; MDA, III, p. 612) se desfăşoară după acest principiu, „momind" sau „minţind" pe ceilalţi dansatori cu mişcări neprevăzute şi repezi, părând că se pleacă spre dreapta, dar întorcând jocul spre stânga. Dansul *Poşovaica* (JB, 20; MDA*, III, p. 1187) este şi el un exemplu în acest sens, la care denumirea pare că ar proveni de la expresia *pe şovăite*, adică mişcările se fac intenţionat şovăielnice, cu pendularea mişcărilor spre dreapta şi spre stânga, păcălind pe jucătorii mai puţin iscusiţi care se prind să-l joace. *Mutul* (JPMB, p. 8) este un dans la care jucătorii trebuie să imite tot ce face conducătorul. *Căţeaua* (JPMB, p. 8) este dansul la care jucătorul din fruntea şirului, înarmat cu băţ, caută să atingă, jucând, pe cei din coadă; i se adaugă jocul numit *Gluma mâţei* (JRN, p. 20) etc.

Pentru a urmări evoluţia unor termeni, putem folosi metoda comparativ-istorică; ea oferă multe exemple despre păstrarea sau dispariţia unor dansuri. Jocul popular *Alunelului* apare cu forma de masculin (DLRC, 1980, p. 23), dar şi cu forma de feminin, *Aluneasca* (DLRM, 1958p. 23); el a fost analizat de Hasdeu, care explică că termenul iniţial era la feminin, masculinul apărând ulterior.

În cercetarea terminologiei dansului, o problemă foarte importantă s-a ivit în ceea ce priveşte ***menţionarea în dicţionare***. Unele dansuri sunt sau nu menţionate în dicţionare. De pildă, dansul *Arcana*, cu accent pe ultima vocală, apare în DLRM, p. 39, dar nu şi în DLRC. *Ardeleana* apare în DLRM, p. 40, dar nu şi în DLRC. Dansul *armeneasca* apare în DLRM, p. 44, nu şi în DLRC; dansul *Băităneasca* nu apare ca dans nici în DLRM, p. 72, nici în DLRC, dar apare termenul *băităneme,* în DLRM, p. 72, care însemnă 'mulţime de băieţi', *băietan* plus sufixul *-ime*; în DLRC nu mai apare nici măcar această formă; *Brâuleţ*, este menţionat ca dans în DLRM, p. 94, dar nu şi în DLRC. *Huţulinca* apare în DLRM, p. 368, dar nu şi în DLRC. Interesant este că alţi termeni, deşi nu sunt menţionaţi în DLRC, apar, mai târziu, în DEX, de exemplu, *Păpuşeasca*, apare ca dans în DLRM, 595, dar nu şi în DLRC, deşi în DEX, p. 764, este menţionat din nou.

Unele dansuri şi denumirile lor s-au transformat datorită unor condiţii istorice care au impus acest lucru; spre exemplu, *Bărbuncul* apare ca „dans ostăşesc", dar şi cu sensul de „înrolarea în armată", în DLRM, p. 74; DER, p. 79, iar în DLRC, p. 54, apare doar cu explicaţia de „dans fecioresc din Transilvania". Chiar şi unele explicaţii suplimentare pot face diferenţa: *Ciuleandra* (JNR, p. 274) apare ca dans din Muntenia, în DLRM, p.150, dar în DLRC, p. 98, nu se precizează zona de unde provine; termenul *chindie,* în DLRM, p. 140, este explicat ca „parte a zilei către asfinţitul soarelui", din tc. *ikindi* „după amiază, rugăciune de după prânz" (DLRC, p. 140) nu se mai dă etimologia termenului. Termenul *manea* este explicat diferit: mai întâi „cântec de dragoste cu melodie duioasă şi tărăgănată, caracteristic popoarelor orientale" < tc. *mani* (cf. DEX, DA, p. 186), apoi doar „melodie turcească" <

Scanned with OKEN Scanner

tc. *mane,* cf. bg. *mane* (DER). Ajunge să devină, în DTM, 277, *maneá* (tc. *mani* „catren popular, cântec", de la interj. *aman* „vai!, aoleu!"; pl. *manéle*), „cântec liric turcesc, cu conţinut erotic, întâlnit şi în Ţările Române".

Unii termeni îşi atestă ***vechimea***, nu prin prezenţa în dicţionar ca dans în sine, ci prin însăşi prezenţa termenului în epocă; Termenul *bugeac* nu apare ca dans, dar, în DLRM, p. 98, apare explicaţia: „ţinut de stepă, brăzdat de văi adânci şi seci, şi lipsit de ape curgătoare", din tc. *bucak*, de unde putem considera că zona din care provine a dat numele dansul; în DLRC, termenul nu mai apare deloc; *Braşoveanca* are sensul de „căruţă cu coviltir", dar nu este menţionat ca dans (DLRM, p. 91), iar în DLRC nu mai apare deloc.

Urmărind dicţionarele de jocurile populare ale lui G. T. Niculescu - Varone, făcând un calcul aproximativ, ajungem la cifra de peste 2500 de dansuri populare cu denumirile adiacente, incluzând aici şi termenii derivaţi, de exemplu: *Aluna, Alunaşul, Alunească, Alunel* sau *Aţica, Aţicuţa; Bârsana, Bârsănească; Cal, Căluţii, Căiuţii, Călucenii,* dar nu şi denumirile identice, precum *Hora de la Podu Iloaiei, Hora de la Paşcani, Hora Ciuculanilor* etc.

De asemenea, un număr mare de dansuri din zone diferite ale ţării au ***aceeaşi denumire***. De pildă, numele simplu de *joc* este dat la **46** de dansuri, *Învârtitura*, la **83** dansuri; *hora,* **1438** de dansuri, *Purtata*, la **19** dansuri cu această denumire; sârba, la **512** dansuri (DJPR, p. 156-169).

În ceea ce priveşte ***originea termenilor***, dintr-un total de **965** de termeni de dans, clasaţi pe zone geografice, 319 au denumiri rezultate din lexeme de *origine latină*, ei fiind cele mai mulţi, urmaţi de termeni rezultaţi din *lexeme slave* cu 240, termeni de *origine turcă*: 84; *origine necunoscută*: 165, *franceză*: 47, maghiară: 37, greacă: 18, proveniţi din onomatopee: 25, origine multiplă: 17; germană: 10, ţigănească: 3. Dacă ne referim strict la zonele geografice, *Muntenia* se distinge cu cel mai mare număr de termeni clasaţi, 198, urmată îndeaproape de Moldova: 176, apoi de Ardeal, cu 149 de termeni, Oltenia: 127, Dobrogea: 102, după care urmează: Banat: 56, Maramureş: 51, Crişana: 38.

Conform acestor grafice se poate observa că există unele zone care se disting prin anumite ***particularităţi***: în Ardeal întâlnim cei mai mulţi *termeni de origine latină*, detaşându-se net de celelalte zone, cu un procentaj aproape dublu faţă de celelalte zone (73 de termeni latini). Tot aici apar termeni din limba germană, observând o uşoară influenţă vestică, dar nu mai mult de 5 termeni. Muntenia se distinge prin *repertoriul cel mai bogat*, cu un total de 198 termeni clasaţi, din care mulţi rezultaţi din apelative cu origine necunoscută, comparativ cu alte zone coregrafice. În Moldova, după cum era de aşteptat, există cei mai mulţi termeni derivaţi din lexeme din limba slavă, cu 56 de termeni clasaţi, urmată îndeaproape de Muntenia, cu 50 de termeni clasaţi. Zona unde apar şi termeni ţigăneşti, care lipsesc în celelalte, este Moldova, dar nu mai mult de 2 termeni. Dobrogea se detaşează net şi ea, prin

Scanned with OKEN Scanner

prezenţa termenilor rezultaţi din lexeme de origine turcă, cu 23 de termeni, urmată de Moldova, cu 20 de termeni. Zona cea mai slabă, din punct de vedere coregrafic, este Crişana, cu un total de 38 de dansuri clasate.

Termenii de dans clasificaţi, în funcţie de domeniul din care au fost preluaţi, ajung la cifra de cel puţin **1076**, majoritatea fiind din domenii diverse: 186 de termeni, urmaţi de cei referitori la maniera de execuţie: 107, apartenenţa la un spaţiu geografic: 95, nume de plante: 86, nume de obiecte: 89, termeni identici cu melodia jocului: 81, apartenenţa la o categorie de persoane: 82, termeni de caracterizare: 74, nume de animale: 59, nume de persoane: 40, continuând apoi cu ceilaţi termeni desemnând culori, anotimpuri, grade de rudenie, cifre, părţi ale corpului, termeni din domeniul militar, mioritic, termeni cu conotaţii negative, termeni comparativi, dar care nu sunt semnificativi în privinţa numărului acestora. Totuşi, în întreg capitolul al III-lea, cifra termenilor de dans popular menţionaţi ajunge până la **1938**; diferenţa până la cifra de 2322 de termeni, câţi se găsesc în întreaga lucrare (cf. indexului) sunt termeni de dans clasic, termeni de dans de salon, termeni de dans latino-american sau de dans modern.

De exemplu, multe cuvinte turceşti nu au ajuns la noi direct, ci prin intermediu limbii neogreacă, bulgară, sârbocroată, chiar dacă nu avem mijlocul de identificare a căii de pătrundere. De aceea, vom observa că avem aşa de foarte mulţi termeni cu *origine multiplă*, de exemplu: *Panorama* (fr., germ., it., DEX; DJPR, p. 136), *Milităreşte* (fr., lat., germ., DEX; NODEX), *Soldatul* (DJPR, p. 170; din fr., it., germ., DN, MDN, 872), *Parola* (fr., it., germ., cf. DEX; DJPR, 136); *Poemu* (din ngr., fr., lat., cf. DEX; fr., lat., cf. NODEX; DJPR, p. 140), *Soldăţescul* (DJPR, p. 170; din fr., it., germ., DN; MDN, p. 872), *Cor* (horă macedoneană lat. *chorus*, gr. *khoros*, cf. it. *coro*, germ. *Chor*, DN; DJPR, 49), *Salata* (jocul caprei; ngr., DEX; ngr., fr., germ., NODEX; it. din fr. şi magh., DER), *Rumba* (dans cubanez; din fr., sp., germ. *Rumba*, devenit dans de salon, DEX; MDN, p. 825, DN; din fr., sp. cf. NODEX), *Galopul* (fr., it., DN); *Milităreşte* (fr., lat., germ., DEX; NODEX); *Onorul* (lat., fr., it., cf. DEX; DJPR, 134), *Opaca* (fr., lat. în DEX; fr., lat., it., în DN; DJPR, p. 134); *Ofiţereasca* (din pol., rus., fr., cf. DEX; DJPR, p. 134, în MUN, A), *Lanţeta* (din fr., germ., DN, DEX; DJPR, p. 120, din DG şi OT); *Soldăţeasca, Soldăţeşte* (din fr., it., germ., DN; MDN, p. 872) etc.

Faptul nu e greu de explicat: oamenii care se găsesc aproximativ la acelaşi nivel de civilizaţie au nevoie de aceleaşi noţiuni. Cu cât se perfecţionează mijloacele de comunicare, cu atât oamenii vin mai mult în contact cu cei ce vorbesc alte limbi şi, deci, au ocazia să împrumute cuvinte mai potrivite, pentru a denumi obiecte, noţiuni, pe care mai înainte nu le cunoşteau. Cu cât un cuvânt trece prin mai multe limbi, cu atât are mai multe şanse de a suferi modificări. Graţie, însă, perfecţionării mijloacelor de comunicare, cuvintele noi se răspândesc în toată lumea foarte repede, ele

Scanned with OKEN Scanner

suferind puţine modificări astfel. Aşa se întâmplă şi cu denumirile de dansuri latino-americane care au fost păstrate cu forma aproape intactă.

Denumirile dansurilor populare din ţara noastră au domenii de influenţă dintre cele mai diverse, ceea ce presupune o cercetare din multe domenii, interdisciplinară şi pluridisciplinară, fiecare zonă distingându-se prin unele particularităţi. În Oltenia, de pildă, dansurile poartă de multe ori nume de:

- ***flori, plante şi fructe***: *Bobocica* (DJPR, p. 25), *Busuiocul* (GB, p. 44)[491], *Crăiţele* (DTM, p. 128), *Alunelul, Dudele, Pruna* (GB, p. 44) etc.
- ***de animale***: *Vulpea, Calul, Căţeaua, Ariciul* (GB, p. 44) etc.
- ***de păsări***: *Bibilica, Cinteza* (AJRN, p. 19) etc.
- ***de femei şi bărbaţi***: *Ileana, Stumăria, Zinca, Marioara, Simianca, Sârba lui Tache, Sârba lui Moacă* (GB, p. 44) etc.
- ***de locuri***: *Dunăreanca, Rustemul de la Urzica, Brâuleţul de la Bistreţ* (GB, p. 44) etc.
- ***de obiecte casnice şi meşteşuguri***: *Troaca, Fusul, Iţele, Resteul, Costoreasca, Brutăreasa* etc. (GB, p. 44) ş.a.

Pe teritoriul ţării noastre sunt multe jocuri a căror denumire este în legătură cu ***bătaia*** cu picioarele: *tropa* din Banat, *Tropotita* din Maramureş, figura *Tropotul mare*, *Tropotul mic* şi *Tropoţelul* din Oaş şi *Tropca* din Dobrogea. Acestea sunt jocuri şi figuri care cuprind în compoziţia lor, unele numai bătăi sau tropote, altele bătăi combinate cu paşi de plimbare (JPD, p. 610).

Nu ne miră unele denumiri de *dansuri ardeleneşti, specifice,* precum *Rarul* (JPTT, p. 120), tempoul acesta fiind unul specific zonei, dar nici altele precum: *Bărbuncul* (JPTT, p. 125; DTM, p. 59), ţinând cont de *influenţa limbii germane*, folosită ca limbă oficială în timpul administraţiei austriece, dar şi având în vedere zonele locuite de saşi şi secui.

Multe dintre *dansurile ardeleneşti* au denumirea legată de ritmul dansului şi, ca o particularitate, multe dansuri au *denumiri locale,* în funcţie de zona în care se dansează; Deşi acest lucru se întâmplă şi în celelalte zone, aici ***fenomenul terminologizării*** este mult mai vizibil. Interesant este faptul că, în Oaş, există *un singur dans cu mai multe variante*: *roata* poartă acest nume când e jucat de băieţi, dar, jucat de băieţi şi fete, se numeşte *danţ* (DTM, p. 136; PCV, p. 8) sau *joc ţărănesc*; însă, jucat doar de fete, se numeşte *Mireseşte.*

Crişana nu se distinge printr-un număr mare de termeni de dans, dat fiind faptul că nici nu este o zonă extinsă din punct de vedere geografic. Dobrogea, însă, se deosebeşte printr-un număr mare de termeni, proveniţi de la populaţii conlocuitoare; de pildă, de la macedonenii veniţi pe aceste meaguri, lucru care a făcut dificilă clasarea acestora.

O observaţie viabilă o face Andrei Bucşan care sublinia: „*Predominarea numelor figurative în Oltenia, în Muntenia-nume calitative, în Transilvania:*

---

[491] Dansul apare în DTM, 71, ca fiind răspândit în centrul Moldovei (Iaşi, Bacău).

Scanned with OKEN Scanner

nume indicative, iar în Moldova o poziţie intermediară". (SDP, p. 436).

Acelaşi autor reuseşte să stabilească ***proporţia*** între dansurile din zona Mărginimii, unde constată următoarele procentaje[492]:

- *dansuri vechi*: 93 %,
- *dansuri recente:* 7%,
- *dansuri locale:* 74 %,
- *dansuri nelocale*: 23%,
- *dansuri carpatice:* 49%,
- *dansuri sud-ardelene:* 23%.
- *dansuri sud-estice:* 24 %,
- *dansuri estice:* 2%.

O subcategorie de dansuri include: *curente* 60%, *distractive* 23%, *ceremoniale* 6% (SDP, p. 121). Se observă în mod clar că ***dansurile vechi predomină, cele moderne fiind mult mai puţine***.

Prin caracterul şi structura lor dansurile noastre populare fac parte din marea familie a dansurilor balcano-carpatice, caracterizate în primul rând prin jocuri de grup, de colectiv, cu execuţie unitară a mişcărilor.

În cadrul culturii coregrafice româneşti există diferenţe vizibile, care permit tot mai greu o clasificare a dansurilor, deosebiri structurale şi de conţinut ale acestora. Ţinând cont de numărul de variaţii, de modificări care se improvizează în timpul jocului, la diferite figuri, Petre Şuşu (FCDV, p. 10) distinge:

- *variaţii de gradul I* (nesemnificative),
- *variaţii de gradul* II (modificări accentuate, dar neesenţiale şi acestea),
- *variaţii de gradul III* (improvizaţii făcute de către dansator, substituind aproape complet motivul structural).

Se observă un număr de **58** de variaţii de gradul I, la toate jocurile culese de pe Valea Doftanei, **27** de variaţii de gradul II la jocurile: *Breaza, Ploiceanca, Crăiţele, Pambrâu, Brâul pe şase, Dura, Soldăţeasca,* şi **5** variaţii de gradul III: una la *Ploiceanca*, trei la *Brâul pe 6* şi una la *Pintenii de la brâul pe 6,* în total **90** de variaţii. Lucrul acesta denotă ***rapiditatea*** cu care apar schimbări în cadrul dansurilor, încât este tot mai greu să faci o distincţie clară, diacronic şi sincronic.

Dacă e dificil să trasăm o linie clară între dansurile cu *funcţie ritualică* şi cele cu *funcţie distractivă*, cu atât mai greu ne va fi să deosebim în mod tranşant ***particularităţile*** coregrafice în funcţie de diferitelor zone geografice, faptul datorându-se şi mişcărilor populaţiei rurale spre zone urbane.

Deşi se consideră că multe denumiri de dansuri rezultate din lexeme de origine turcă şi neogreacă caracterizează, deopotrivă, graiurile munteneşti şi moldoveneşti, dar lipsesc în graiurile de peste munţi, unde au corespondenţe,

---

[492] SDP, p. 133.

Scanned with OKEN Scanner

mai ales, de origine maghiară şi germană (săsească)[493], vedem că acest lucru nu este valabil şi la termenii de dans, lucru care subliniază încă o dată *amestecul şi influenţele reciproce între regiuni.*

Doar urmărind prezenţa termenului regional moldovenesc *Păpuşoi,* ca dans specific zonei Oltenia, ne vom încredinţa de acest fenomen, confirmat şi de multitudinea de dansuri care migrează de la o zonă la alta. Una dintre zonele mai receptive la nou este Dobrogea, multe dansuri fiind aduse de păstorii veniţi cu oile lor: *Asta-i sârba, nu-i leşasca* (venit din Moldova, JPD, p. 627), *Batista* (JPD, p. 628), adus din Moldova, unde se mai numeşte *Batistuţa* sau *Năframa, Ciobănaşul* (JNR, p. 273; JPD, p. 637), adus din părţile Carpaţilor, de păstorii ardeleni, în transhumanţă prin Dobrogea. Dar şi *Ciobanu, Ciobăneasca, Ciobănaşul* (DJPR, p.202), *Ciobănaşul mocănesc* (DJPR, p. 202), *Joc ciobănesc, Joc mocănesc, Mocana, Mocăneasca, mocăncuţa, Brâul păcureţ* (JPD, p. 396), *Oiţa* (JNR, p. 273; JPD, p. 202), *Mocăneasca* (JPD, p. 654) sau *Brâul mocănesc,* în care se observă influenţa venită din Moldova, de la jocul de brâu numit *Corăgheasca, Floricica* (JPD, p. 241, JNN, p. 12), adusă din părţile Râmnicului Sărat, în părţile Brăilei, *mocăncuţa*[494], joc adus de mocani în Dobrogea (JPD, p. 654), spre deosebire de cojani, care au venit din zonele Ialomiţa şi Brăila, de unde au aduc dansurile: *Trăncănău* (JPD, p. 396), *Ciocârlia* sau *Bătrâneasca, Valul, Stânga. Breaza*[495] (JPD, p.629) e numele mai nou, dat *Calabrezei* din regiunea Ploieşti; a fost introdus în Dobrogea de instructorii de dans; *Aţica* (JPD, p. 68) a fost adus de mocanii din Râmnicu Sărat; *Danţul* (JPD, p. 639), joc adus din Transilvania, se juca în 1885; *Ciuful* (JPD, p. 638), joc adus din Râmnicu Sărat; *Cracoveanca* (JPD, p. 638), venit din Moldova de Nord şi Bucovina; *crăiţele* (JPD, p. 638), joc adus din Oltenia; *coasa* (JPD, p.638), joc moldovenesc; *polca* (JPD, p. 638) sau polca crăiască, joc venit din Moldova, *Focşeneasca* (JPD, p. 641), adus de argeşenii stabiliţi aici; *Găinuţele* (JPD, p. 642), adus din Transilvania, *Galopul* (JPD, p. 641), venit din Moldova, *Fudula* (JPD, p. 641), joc de perechi venit din nordul Moldovei (joc dispărut); *Horodinca* (JPD, p. 642), joc moldovenesc, *Ilăul,* joc ţigănesc de unul singur, *Pătlăgica oltenească* (JPD, p. 659), adus în Dobrogea de vioristul Ion Bădoiu, *Polosia* (JPD, p. 661), joc adus din Oltenia, *Risipiceanca* (JPD, p. 660), joc adus de olteni în Dobrogea, *Simianca* (JPD, p. 664), adus de argeşeni sau olteni (din comuna Simian, JRN, p. 41); *Svâcul* (JPD, p. 666), adus de vlăşcenii din Giurgiu, *Trei păzeşte* (JPD, p. 667; DTM,

---

493 Cf. Adrian Turculeţ, *Dialectologia română*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 2002, p. 130.

494 *Mocan* înseamnă cioban ardelean, de la poalele Carpaţilor; în Dobrogea, mocani sunt numiţi cei din Făgăraş, Sibiu şi Râmnicu Sărat.

495 În DTM, p. 68, acest dans apare ca specific zonei subcarpatice a Munteniei şi în sudul Transilvaniei.

Scanned with OKEN Scanner

p. 490), joc adus în Dobrogea, de olteni.

Şi în nordul Olteniei se observă pătrunderea unor dansuri de perechi ardeleneşti, aduse de oierii ardeleni: *Ungureasca* sau *Ungureneasca, Haţegana* şi *Învârtita,* din care s-au păstrat doar numele şi forma de perechi.

Dacă ne uităm la scara numerică utilizată, pentru a depista ***diversitatea repertoriului*** constatăm: un *repertoriu foarte redus*: 1-5 piese, *repertoriu redus*: 6-15 piese, *repertoriu mijlociu*: 16-25 piese, *repertoriu numeros*: 26-40 piese, *repertoriu foarte numeros*: peste **40** piese; vom observa, totodată, că cele mai multe zone folclorice se află în categoria superioară, cu dansuri numeroase sau măcar cu repertoriu moderat (mijlociu); aşadar, este foarte greu să abordăm într-o singură lucrare toţi termenii sau măcar să le acordăm o atenţie specială fiecăruia în parte.

Observăm că o serie de termeni au o largă răspândire şi în alte domenii, precum cel viticol, vestimentar etc: *alună* (TV, p. 17), lat. *abellano* 'abellana'), „soi de vin; poamă alunică", diminutiv; *ardelean, -ă, -ncă*, „soi de struguri" (TV, p. 21); *balta*, probabil din sl. *blato*, cf. altb., *Baltë*, „soi de struguri" (TV, p. 31), *busuioc, -oacă*, „nume de plantă": *ocicum basilicum* < bg. *bosilek*, scr. *bosiljak* (TV, p. 59), *cal,* din lat. *caballus* (*Ibidem*, p. 57), *frunza*, lat. *frondia* < *frona*, cu referire la forma strugurelui (TV, p. 144).

O dificultate în precizarea etimologiei constă şi în faptul că mulţi termeni au variante cu ***denumiri distorsionate***: *Arghileana* (*argileana*, cf. JNN, p. 12); *Bai duşca* (*baiduşca*), *Ciofu* (*ciufu*, cf. JRN, p. 69) *Gogia* (*govia*) *Hirindeaua* sau *Irindeaua* (pentru *Dirindeaua); Hisa* (*lisa*), *Hâreleanca* (*hârleanca*), *Iţu* (*băltăreţu*, cf. JRN, p. 60), *Mănunţaua* (*mărunţaua*), *Mânânţica* (*Mărunţica*); *Şuleandra* (*Ciuleandra*), *Şirimpoiu* (*Şarampoiu*, cf. JNN, p. 13), *Uţulca* (*Huţulca*); *Verbuncul, Verbuncos* (*Bărbuncul*); *lăzeasca* (*Lezeasca*, cf. JNN, p. 12), *Zdrăbolinca* (*Zdrăboleanca*), *Zbâcu* (*Zvâcu*) etc.

O altă dificultate în clasificare termenilor a constat în faptul că cei mai mulţi termeni au două sau mai multe denumiri, cum se întâmplă şi cu dansurile *Ardeleana dreaptă deasă,* numită şi *Mănânţelul,* apoi derivatele: *Mărunţălu, Mărunţaua, Mărunţica,* apoi *Învârtita, Întoarsa, Deasa*; dansul *Ardeleana dreaptă rară* este numită şi *Poarga* (cel mai vechi nume al ei) sau *Polca* (cel mai nou nume), şi *Şchioapa, Luncanul, Barcăul, Lumea, Mocăneasca, Bătuta, Tropotit, Rupta, Ţarina, Ţigăneşte, Roatele.*

Ardeleana sincopată a fost numită convenţional, după criteriul ritmic. Are denumiri precum: *Susul, Pe picior, Românescul, Cinci în sus, Şchiopiţa, Sărita pe loc, Ardeleana în roată, Ardeleana pe loc, Tripiştelul, Lunga, Rara, Rarul, De-a lungul.* Are şi ***denumiri toponimice***: *Bontana, Hălmăgeana, Sălăjanul, Purtata Asimetrică*;

Purtata (DEX, p. 873) se numeşte: *Româneşte de purtat, Româneşte de-nvârtit, Româneşte de-a rându, De purtat, Româneşte de-a latu, Purtata lentă, Şireaga* şi *De-a lungu. Româneşte-bătrâneşte, Româneşte cu fete,*

Scanned with OKEN Scanner

Portul, De purtat, Românește de purtat, Românește de-nceput.

De-a lungul are și el alte denumiri: *P-a lungu, Bătrânescu, De-a mâna, De plimbat, Șiragu, De mână, Ardeleanul, Ardeleana din bătrâni, Împiedecata.*

Învârtita are alte denumiri precum: *Joc ardelenesc, Joc românesc, De purtat, De-nvârtit* ori *Bătută, Învârtită mocănească, Momârlănească, Jienească* (DTM, 254), *Moara, Roata în patru, Moldoveniţa* etc.

Uneori au existat dificultăţi în precizarea unor etimologii sau gruparea termenilor, în anumite categorii, mai ales datorită ***polisemiei*** unor termeni, neclarităţii în precizarea etimonului, dar şi a regionalismelor mai greu de explicat, aşa cum întâlnim la: *Priboiul* (DEX*, p. 847; DJPR, p. 142), explicat ca „găuritor", „plantă", „băţ de bătut icrele" (DEX, DER, 633), dansul *Rada* (DJPR, p. 143), desemnând fie „zonă de ape", fie „consiliu local"; cf. pol. rut. *rada*. Dansul *Roaba* (rob, persoană) (rob, obiect) (DJPR, p. 146), *Românica* (DJPR, p. 150), diminutiv de la România, dar şi 'muşeţel', după cum apare în dicţionarele de sinonimie; **150**, *Nisipeanca* (DJPR, p. 152), la care se pune întrebarea dacă vine fie de la cuvântul 'nisip', *Polocia, Polocsia* (DJPR, p. 140), dansul *Signa*, cu accent pe *a*, a cărui origine poate proveni de la vb. 'a semna' (DAR 383-154), jocul *Ţipa* (DJPR, p. 185), la care se pune întrebarea dacă vine de la verbul 'a ţipa', **185**; jocul *Ţânţăraşul* care înseamnă atât insectă cu același nume, cu origine latină, dar poate însemna şi „aromâni din Macedonia", cu et. nec., joc în A, MOL (cf. DJPR, p. 185).

Nu toate dansurile au putut fi clasificate, pentru că sunt mai greu de explicat din punct de vedere ontic, precum *Aizâmbau* (în BUC; DJPR, p. 11), *Abra* (joc în MUN; DJPR, p. 11), *Amplieţu* (în MUN; DJPR, p. 13), *Aoleanul* (în MUN; DJPR, p. 14; JRN, p. 11, 59), *Arăbăgioaica* (în OT; DJPR, p. 14), *Arva, Cetvarna* (JRN, p. 68), *Chirlipopul, Chiruţa* (JRN, p. 68), *Boliboi, Brenţăguşa, Bribanocul*: Unele au nume de persoană: *Ilenuţa, Alessandri Vasilică,* altele sunt sintagme formate din două sau mai multe cuvinte: *Ăl din pălmă, Ăl de şapte* (joc în BUC; DJPR, p. 18), *Ca din cimpoi, Caraşoţul, Băcaşul de aur* (DJPR, p. 20), *Bravi români!; Ce lucrezi, Miţico, fa ?* (DJPR, p. 43); *Burduiul lui Huiu* (DJPR, p. 35), *Bucuria sărbătoarei* (joc în MUN; DJPR, p. 34), *Bună seara,* dar şi *Desca, Dianca, Dobra, Duna, Elbasana* (JRN, p. 71, 72) etc. Fie sunt dansuri identice cu melodia jocului, fie termenii nu au fost înregistraţi în dicţionare.

De asemenea, au existat termeni de dans care s-ar putea încadra în mai multe categorii. De exemplu, *Alămâiţa* îşi ia numele de la versurile melodiei, aşa încât se poate face o încadrare a termenului, atât alături de cei identici cu melodia jocului, cât şi alături de termenii de dans desemnând plante. Numărul mare de dansuri, care au circulat de la o zonă la alta, ne demonstrează că aceste grafice nu au foarte mare ***relevanţă***, nefiind vorba doar de influenţe directe venite din alte limbi, ci prin interferenţa sau amestecul între zonele

Scanned with OKEN Scanner

coregrafice. Totuşi, se disting zone cu ***influenţe reciproce*** mai vizibile, ce ne pot lămuri, într-o oarecare măsură; astfel, vorbim de zone grupate sau *zone dublete*: Ardeal-Maramureş, Moldova-Bucovina, Moldova-Muntenia, iar Dobrogea, ca zonă „mozaic", zonă a melanjului, ce a preluat dansuri din toate zonele ţării, dar şi din Bulgaria, Grecia şi Turcia.

O perioadă importantă, ce a adus modificări în plan coregrafic, este cea a Războiului Mondial, când au dispărut multe dintre dansurile populare. O dovadă a vechimii unora se observă din numărul mare de ***termeni regionali.*** Totuşi, numărul deloc de neglijat de ***neologime,*** care poate nu este la fel de mare ca cel al regionalismelor, arată permanenta reînnoire a folclorului. Ceea ce s-a pierdut cu adevărat este ***caracterul sacru*** al unor dansuri care astăzi nu se mai recunoaşte.

Schimbările în plan coregrafic încep să se producă începând cu secolul al XIX-lea, care constituie un moment de cotitură în dansul din România; ne surprinde acum apariţia unor dansuri de salon nespecifice poporului român, care se sincronizează cu cele politice şi sociale, care au avut loc atunci şi care au dus la pierderea unor valori culturale româneşti. Totuşi, aşa cum observăm şi cum ne confirmă chiar Nicolae Filimon, în romanul ce oglindeşte viaţa acelei perioade, *Ciocoii vechi şi noi,* românii nu erau pe deplin obişnuiţi cu aceste dansuri, renunţând repede la ele, pentru a-şi continua petrecerile cu dansurile populare. Chiar şi astăzi, când dansul modern e utilizat în mod pregnant, în toate clasele sociale, dansul popular ocupă un loc bine delimitat, conferind bucurie şi o stare de bine.

Bogăţia terminologiei dansului popular devine mai vizibilă prin comparaţie cu cea a dansului modern, unde observăm lipsa de imaginaţie în crearea denumirilor de dans. La acestea din urmă, cele mai multe au denumiri identice cu cea a oraşului din care provin. Un lucru de precizat este că termenul *raggae,* bine cunoscut de către tinerii generaţiei `90, nu este termen de dans, ci este explicat ca termen muzical, ba mai mult, nu este atestat nici măcar în MDN.

Am putea concluziona că bogăţia folclorului românesc şi a tradiţiilor lui se observă, încă o dată, prin dansului popular, care ne-a scos la iveală o parte din comoara sufletească a românului. Această lucrare poate fi considerată ca o fărâmă care a încercat să cuprindă în ea, într-o oarecare măsură, seva dansului românesc.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

- Agapion, Petre, Badea, Marin, *Dansuri populare din regiunea Hunedoara*, Sfatul Popular al Regiunii Hunedoara, Casa Regională a Creaţiei Populare, Deva, 1963
- Antoniu Ioana, *Semne şi simboluri în artele vizuale*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006
- *Artă şi comunicare*, Iaşi, 8-17 mai 2001, Corban Antonela, *De Chirico şi inversarea categoriilor estetice nietzcheene*, Editura Artes, Iaşi, 2001
- *Micul Atlas Lingvistic Român*, Partea II(ALRM II), Serie nouă, Vol III, Editura Academiei Socialiste România, 1967
- Gheorghe, Baciu, *Cartea coregrafului amator,* Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Casa Centrală a Creaţiei Populare, Bucureşti
- Idem., *Sistemul stenografic pentru notarea dansului*, Casa Centrală a Creaţiei Populare, Bucureşti, 1965
- Baiocchi, Roberto, *Il Grande libro della danza*, Giunti Editore, Firenze-Italia, 2006
- Battisti Carlo, Alessio, Giovanni, *Dizionario etimologico italiano*, Instituto din Gluttologia, Firenze, G. Barbera Editore, 1951
- Băcanu, Grigore, *Jocuri populare din Sudul Moldovei*, Casa Creaţiei Populare a Judeţului Galaţi, 1969
- Bîrlea, Ovidiu, *Eseu despre dansul popular românesc,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982
- Idem, *Folclorul românesc,* I, Editura Minerva, Bucureşti, 1981
- Birkenbihl, Vera F., *Semnalele corpului, cum să înţelegem limbajul corpului*, Gemma Pres, 1999
- Blaga, Lucian, *Aspecte antropologice*, Editura Facla, Bucureşti, 1976
- Popa Blanariu, Nicoleta, *Când gestul rupe tăcerea. Dansul şi paradigmele comunicării*, Editura Fides, Iaşi, 2008
- Bolotă, Elena-Laura, *Terminologia creştină de origine latină din limba română (văzută în strânsă legătură cu realităţile istorice*, Editura Pim, Iaşi, 2009
- Idem, *Moldova, un termen cu istorie* în revista *Vocea Nicolinei, nr.1*, Editura Pim, Iaşi, 2009
- Idem, *Xenismele din domeniul artelor* în *Spaţiul lingvistic şi literar românesc în orizont european*; Lucrările Sesiunii de comunicări din cadrul

Scanned with OKEN Scanner

Zilelor Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 7-8 noiembrie 2008, coordonatori- Luminiţa Hoarţă Cărăuşu, Lăcrămioara Petrescu

- Idem, *Limbajul tinerilor sub influenţa limbii engleze* în *Tradiţie şi modernitate în Iaşul literaturii şi lingvisticii româneşti*, Simpozion Naţional cu participare internaţională, dedicate aniversării a 600 de ani de la prima atestare documentară a oraşului Iaşi, Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2008
- Brâncuş, Gr., *Vocabularul autohton al limbii române*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983
- Breban, Vasile, *Dicţionarul limbii române contemporane,*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980
- Bughici, Dumitru, *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Ediţie revăzută şi adăugită, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978, Lucrare distinsă cu premiul R.S.R în 1976
- Bucşan, Andrei, *Specificul dansului popular românesc*, Bucureşti, Editura Academiei, 1971
- Idem, *Jocuri populare din Muscel şi Bran*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, 1958
- Burada, Teodor, *Datinile poporului român la înmormântări*, Editura Saeculum, Bucureşti, 2006
- Busuioc, Ileana, Mădălina Cucu, *Introducere în terminologie*, Editura Credis, Bucureşti, 2001

Busuioc, Monica-Mihaela, *Dicţionar de arhaisme*, Editura All Educational, Bucureşti, 2007

- Candrea, I., A., *Dicţionarul etimologic al limbii române*, *Elementele latine A-Putea,* Editura Paralela 45, 2003
- Candrea, Aureliu, *Poreclele la români,* Editura Librăriei Socecu&Comp, Bucureşti, 1895
- Cantemir, Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1978
- Caraman-Fotea, Daniela, Constantinescu, Grigore, Sava, Iosif, *Ghid de balet*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1973
- Căluşiţă Alecu, Mioara, *Zalmoxis*, Editura Miracol, Bucureşti, 1993
- Centrul Creaţie Populare a Judeţului Argeş, *Hălăi-Şa! Căluşul argeşean*, Editura Paralela 45, 2001
- *Chemarea Credinţei*, Revista Patriarhiei Române pentru copii şi familia creştină, Serie Nouă, Anul III, nr.11, Ianuarie-Februarie 2011

Scanned with OKEN Scanner

SIGLE ŞI ABREVIERI

- * - termenul apare ca dans în dicţionar
- < din
- > în
- ar.- aromână
- A- dans în Ardeal
- Bg.- bulgară
- BUC- dans în Bucovina
- BT- dans în Banat
- Cf.- conform
- CŞ- dans în Crişana
- cuv.- cuvânt
- d.- dans
- dial.- dialectal
- DG- dans în Dobrogea
- engl. engleză
- fig. figurat
- fr.- franceză
- germ.- germană
- gr.- greacă
- istr.- istroromână
- it.- italiană
- lat.- latină
- magh.- maghiară
- MAR- dans în Maramureş

- Megl.- megleno-română
- MUN- dans în Muntenia
- MOL- dans în Moldova
- Nec.- necunoscut(ă)
- Ngr.- neogreacă
- Onomatop.- onomatopee
- Orig.- origine

Scanned with OKEN Scanner

- OT- dans în Oltenia
- p.- pagina
- pol. - poloneză
- propr.- propriu
- reg.- regionalism
- rus.- rusă
- S- sud
- sb.- sârbă
- scr.- sârbo-croată
- sl.- slavă
- sp.- spaniolă
- suf.- sufix
- tc.- turcă
- ţig.- ţigănească
- vb. - verb
- v. - vezi
- vol.- volumul
- vulg.- vulgar

- **AJRN** Niculescu-Varone, G. T., *Alte jocuri româneşti necunoscute, Noi contribuţii la folklorul nostru coregrafic,* Imprimeria Penitenciarului „Văcăreşti", Bucureşti, 1931
- **ALG** Leroi-Gurhan, Andre, *Le geste et la parole*, vol.I, II, Paris, Albin Michel, 1964-1965
- **ALRM II** *Micul Atlas Lingvistic Român*, Partea II (ALRM II), Serie nouă, Vol III, Editura Academiei Socialiste România, 1967
- **ASI** Stoichiţoiu Ichim, Adriana, *Vocabularul limbii române actuale. Dinamică, influenţe, creativitate,* Editura Bic All, Bucureşti, 2005
- **ACR** Sala, Marius, *Aventurile unor cuvinte româneşti*, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 2005
- **Blanariu N** Popa Blanariu, Nicoleta, *Când gestul rupe tăcerea. Dansul şi paradigmele comunicării*, Editura Fides, Iaşi, 2008
- **Bolotă I** *Xenismele din domeniul artelor* în *Spaţiul lingvistic şi literar românesc în orizont european*; Lucrările Sesiunii de comunicări din cadrul

Scanned with OKEN Scanner

Zilelor Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 7-8 noiembrie 2008, coordonatori- Luminiţa Hoarţă Cărăuşu, Lăcrămioara Petrescu

- **Bolotă II** *Limbajul tinerilor sub influenţa limbii engleze* în *Tradiţie şi modernitate în Iaşul literaturii şi lingvisticii româneşti*, Simpozion Naţional cu participare internaţională, dedicate aniversării a 600 de ani de la prima atestare documentară a oraşului Iaşi, Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2008
- **CD** Dănceanu, Liviu, *Cartea cu dansuri*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2004
- **CDC** Magyar-Gonda, E, Naum, Gelu, *Curs de dans clasic*, Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Casa Centrală a Creaţiei Populare, 1965
- **CDS** Jeleascov, Cristina, *Curs de dans sportiv*, Editura Fundaţiei „România de mâine", Bucureşti, 2006
- **CEIL** Coşeriu, Eugenio, *Introducere in lingvistica,* Editura Echinox, Cluj, 1999
- **CEPC** Coşeriu, Eugen, *Prelegeri si conferinte*(1992-1993), Iasi, *Filozofia limbajului*
- **CEL** Mihăescu, Doru, *Contribuţii etimologice şi lexicale*, Etimologica 19, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2005
- **CGE** Collett, Peter, *Cartea gesturilor europene*, traducerea Andreea Răsuceanu, Editura Trei, Bucureşti, 2006
- **CLTM** Stati, S., *Călătorie lingvistică în ţara muzelor*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1967
- **CMM** Coman, Mihai, *Mitologia populară românească*, I, *Vieţuitoarele pământului şi ale apei*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986
- **CSLR** Leah, Claudia, *Cuvinte de origine slavă în limba română*, Editura Universităţii din Oradea, 2006
- **CV** Curbet, Vladimir, *La gura unei peşteri de comori,* Hyperion, Chişinău, 1994
- **DA** Busuioc, Monica-Mihaela, *Dicţionar de arhaisme*, Editura All Educational, Bucureşti, 2007
- **DBM** Hazan, Fernard, *Dictionnaire du ballet moderne*, 35 ET Rue de Seine, Paris, 1957
- **DCC** Graur, Al., *Dicţionar de cuvinte călătoare*, Editura Albatros, Bucreşti, 1978
- **DD** Iorga Alexandru, *Dicţionar de dans,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001
- **DE** *Dicţionar Enciclopedic*, Ed IV, Editura Cartier, Bucureşti, 2002

Scanned with OKEN Scanner

- **DEI** Battisti, Carlo, Alessio, Giovanni, *Dizionario etimologico italiano*, Instituto din Gluttologia, Firenze, G. Barbera Editore, 1951(vol I, A-Ca)
- **DELR** Candrea, I., A., Densuseanu, Ovidiu, *Dicţionarul etimologic al limbii române*, Elementele latine A-Putea, Editura Paralela 45, 2003
- **DER** *Dicţionarul etimologic român,* Alexandru Ciorănescu, Universidad de la Laguna, Tenerife, 1958-1966
- **DEX** *Dicţionarul explicativ al limbii române, ediţia a II-a,* Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan", Editura Univers Enciclopedic, 1998
- **DF** Ferenţ, Doina, *Istoria dansului (curs),* Editura Universităţii de Artă Teatrală, Târgu-Mureş, 2003
- **DFGM** Bughici, Dumitru, *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Ediţie revăzută şi adăugită, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978, Lucrare distinsă cu premiul R.S.R în 1976
- **DM** Cantemir, Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1978
- **DFR**, Haneş, Gheorghe, *Dicţionar francez-român, român-francez*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991
- **DJPR** Niculescu Varone, G. T., Găinariu Varone, E. C., *Dicţionarul Jocurilor Populare Româneşti*, Editura Litera, 1979

DLR *Dicţionarul limbii române*, Serie Nouă, Tomul XII, partea I, Litera Ţ, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1994

- **DLRC** Breban, Vasile, *Dicţionarul limbii române contemporane,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980
- **DLRM** *Dicţionarul limbii române moderne,* Academia Română, Institutul de Lingvistică din Bucureşti, Editura Academiei, 1958 (cu ortografie modificată conform normelor din 1993)
- **DLRV I A** *Dicţionarul limbii române* întocmit şi publicat după îndemnul şi cu cheltuiala Maiestăţii sale Regele Carol I, Tomul I, Partea I, A-B, Bucureşti, Librăriile Soces & Comp şi C Sfetea, 1913
- **DLRV I B** *Dicţionarul limbii române* întocmit şi publicat după îndemnul şi cu cheltuiala Maiestăţii sale Regele Carol I, Tomul I, Partea II, Fascicula I, C-Căni, Bucureşti, Librăriile Soces & Comp şi C Sfetea, 1914
- **DLRV II A** *Dicţionarul limbii române* întocmit şi publicat după îndemnul şi cu cheltuiala Maiestăţii sale Regele Carol I, Tomul I, Partea II, F-I, Bucureşti, Librăriile Soces & Comp şi C Sfetea, 1934

Scanned with OKEN Scanner

- **DLRV II B** *Dicţionarul limbii române,* întocmit şi publicat după îndemnul şi cu cheltuiala Maiestăţii sale Regele Carol I, Tomul I, Partea II, Fascicula 1-3, J-Lacustru, Bucureşti, Librăriile Soces & Comp şi C. Sfetea, 1937
- **DN** Marcu, Florin, Manea, Constantin, *Dicţionar de neologisme,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961
- **Dobrescu L,** Dobrescu, L., Alexandru, *Manual de dansuri naţionale,* Editura Scrisul românesc, Craiova, 1966
- **DPR** Burada, Teodor T, *Datinile poporului român la înmormântări,* Editura Saeculum, Bucureşti, 2006
- **DPTT** Rădăşanu, Mureş, Lascu, Iacob, *Dansuri populare din toată ţara,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1969
- **DPUS,** Moiseev, Igor, *Dansurile popoarelor Uniunii Sovietice,* Caetul II, Editura Cartea Rusă, Editat de către Asociaţia Română pentru legăturile de prietenie cu URSS Arlus, 1951
- **DSI** Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dicţionar de simboluri,* Editura Artemis, Bucureşti,1994, vol. I
- ***DTM*** *Dicţionar de termeni muzicali,* coordonator prof Zeno Vancea, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984
- **DTM 2** *Dicţionar de termeni muzicali,* Academia Română, Institutul Istoria Artei „G. Oprescu", Editura Enciclopedică, 2010
- **DTT** Dejeu, Zamfir, *Dansuri tradiţionale din Transilvania,* Institutul Arhiva de Folclor a Academiei Române, Editura Clusium, 2002
- **DULR** Şăineanu, Lazăr, *Dicţionar universal al limbii române,*a patra ediţiune revăzută şi adăugită, Craiova, 1922
- **ECDE** Dobrescu, Tatiana, *Expresie corporală, dans şi euritmie,* curs de specialitate, Pim, Iaşi, 2006
- **EDPR** Bîrlea, Ovidiu, *Eseu despre dansul popular românesc,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982
- **EVS,** Evseev, Ivan, *Cuvânt-simbol-mit,* Editura Facla, Timişoara, 1983
- **FCVD sau FDV** Petre Şuşu, Irina Dragnea, *Folclor coregrafic de la Valea Doftanei,* Editura Tribuna, Sibiu, Centrul Naţional al Creaţiei Populare, Fundaţia Culturală,,Jocul românesc", Judeţul Prahova
- **FH** Vulcănescu, Romulus, *Fenomenul horal,* Editura Ramuri, Craiova, 1944
- **GA** Graur, Al., *Alte etimologii româneşti,* Editura Academiei R.P.R, Bucureşti, 1975

Scanned with OKEN Scanner

- **GB**, Gheorghe, Baciu *Cartea coregrafului amator,* Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Casa Centrală a Creaţiei Populare, Bucureşti
- **GC** Ciobanu, Georgeta, *Adaptation of the English Element in Romania, second revision edition,* Editura Mirton, Timişoara, 2004
- **GCD** Georgescu, Corneliu, Dan, Jocuri *populare româneşti; Tipologie muzicală şi corpus de melodii instrumentale,* Ed Muzicală, Bucureşti, 1984
- **FCTV** Giurgescu, Anca, Eretescu, Constantin, *Folclor coregrafic din Ţara Vrancei*, Focşani, 1974
- **Folclorul** Bârlea, Ovidiu, *Folclorul românesc,* I, Editura Minerva, Bucureşti, 1981
- **GLD** Baiocchi, Roberto, *Il Grande libro della danza*, Giunti Editore, Firenze-Italia, 2006
- **Hasdeu I** Hasdeu, B.,P., *Etimologicum Magnum Romaniae - Dicţionarul limbei istorice şi poporane a românilor*, 1886, vol I,
- **Hasdeu II** Hasdeu, B.,P., *Etimologicum Magnum Romaniae Dicţionarul limbei istorice şi poporane a românilor*, 1886, vol II
- **Hasdeu, I, A** Hasdeu, B.,P., *Etimologicum Magnum Romaniae - Dicţionarul limbei istorice şi poporane a românilor*, 1886, vol I, II, lucrat după dorinţa şi cu cheltuiala M S Regelui Carol I, Suplimentul grafic Soces&Teclu, Bucuresci, 1942

  Hasdeu, II, A Hasdeu, B.,P.; *Etimologicum Magnum Romaniae - Dicţionarul limbei istorice şi poporane a românilor*, 1886, vol II, lucrat după dorinţa şi cu cheltuiala M S Regelui Carol I, Suplimentul grafic Soces&Teclu, Bucuresci, 1942
- Hoarţă-Cărăuşu, Luminiţa, *Talk skow-ul românesc actual. Elemente de pragmatică lingvistică aplicată*, în *Signum, Lingua, Oratia In honorem professoris Mariae Carpov,* Constantin, Sălăvăstru, Dan S. Stoica, (editori), Editura Universităţii Al.I.Cuza, Iaşi, 2010
- **IAI** Martine, Joly, *Introducere în analiza imaginii,* Editura All, 1998
- **IB** Urseanu, T., Ianegic I.., *Istoria baletului,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967
- **IT** Busuioc, Ileana, Mădălina Cucu, *Introducere în terminologie*, Editura Credis, Bucureşti, 2001
- **ITR** *Istoria teatrului în România,* vol. I: *De la începuturi până la 1848*, sub îngrijirea Acad. G. Oprescu, Editura Academiei R.P.R., Institutul de Istoria Artei, 1965

Scanned with OKEN Scanner

- **JB** Popescu-Judeş, Gh., *Jocuri din Banat*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă
- **JFA** Costea, Constantin, *Jocuri fecioreşti din Ardeal; Structura şi tehnica mişcării,* Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1961
- **JH** Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Editura Univers, Bucureşti, 1977
- **JNN** Niculescu-Varone, G. T., *Jocurile noastre naţionale*, Tipografia „Dimitrie Cantemir", Bucureşti, 1937
- **JNR** Idem., *Jocurile naţionale româneşti*, Editura Ziarului „Universul", Bucureşti, 1938
- **JPB** Ciornei Aurelian, Mureş, Gh, Rădăşanu, *Jocuri populare bucovinene*, Comitetul Judeţean de Cultură şi Educaţie Socială, Suceava, 1981;
- **JRN** Niculescu-Varone, G. T., *Jocuri româneşti necunoscute cu indice alfabetic şi bibliografic al tuturor jocurilor noastre populare,* Bucureşti, Imprimeriile Independenţa, 1930
- **JPM** Stănescu, Todorel, *Jocuri populare moldoveneşti*, Casa Judeţeană a Creaţie Populare, Iaşi, 1971
- **JPMB** Bucşan, Andrei, *Jocuri populare din Muscel şi Bran*, Editura Stat Didactică şi Pedagogică, 1958
- **JPD** Popescu-Judeş, Gh., *Jocuri populare din Dobrogea*, Casa Creaţ Populare a Regiunii Dobrogea
- **JPSM** Băcanu, Grigore, *Jocuri populare din Sudul Moldovei*, Casa Creaţiei Populare a Judeţului Galaţi, 1969
- **Labanotation** Hutchinson, Ann, *Labanotation of Kinetography Laban. The System of Analyzing and Recording Movement*, Third Edition, Revised, Routlege, Theatre Arts Books, New York, 1977, 1991
- **MDA I** *Micul dicţionar academic*, Volumul I, Literele A-C, Academia Română, Institutul de lingvistică„Iorgu Iordan", Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001
- **MDOA** Matei, Dumitru, *Originile artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984
- **MDN** *Marele dicţionar de neologisme,* Florin Marcu, Editura Saeculum, 2008
- **METR** Ghinoiu, Ion, *Mică enciclopedie de tradiţii româneşti*, Editura Agora, Bucureşti, 2008
- **NAV** Nanu, Adina, *Vezi ? Comunicarea prin imagini,* Editura Vizual, 2002
- **NDN** Marcu, Florin, *Noul dicţionar de neologisme*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1977

Scanned with OKEN Scanner

- **NDULR** Oprea, Ioan, Pamfil, Carmen-Gabriela, Radu, Rodica, Zăstroiu, Victoria, *Noul Dicţionar Universal Al Limbii Române*, Editura Litera Internaţional, Bucureşti, Chişinău, 2006
- **NG** Negry, Gabriel, *Memoria dansului, breviar despre arta coregrafică*, Vol. İ, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986
- **NODEX** *Noul dicţionar explicativ al limbii române,* Litera Internaţional, Editura Litera Internaţional, 2002
- **Papahagi** Papahagi, Tache, *Dicţionarul dialectului aromân general şi etimologic*, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1974
- **PCV** Proca Ciortea, Vera, *Jocuri populare româneşti,* Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1955
- **PERC** Pavel, Eugeniu, Rucăreanu, Costin, *Introducere în terminologie*, Editura Academiei Române,Editura Egir, Bucureşti, 2001
- **PI** Huyghe, Rene *Puterea imaginii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971
- **Poreclele** Candrea, Aureliu, *Poreclele la români,* Editura Librăriei Socecu&Comp, Bucureşti, 1895
- **PP** Popa, Pavel, *Jocul vetrelor străbune, studiu coregrafic,* Grafema Libris, Chişinău, 2005
- **RVE** Rodica, Valea, *Împrumuturi de origine engleză în limba română actuală*, Editura Sitech, Craiova, 2003

Schmidt Schmidt J., *Manual de dans şi gimnastica de salon pentru educaţia corpului conţinênd teoria şi istoria tuturor dansurilor usitate la noi în ţară*, Tipografia Gutenberg, Bucuresci, 1891

- **SDB** Noverre, J. G., *Scrisori despre dans si balete*, Edituran Muzicala a Uniunii Compozitorlior din Republica Socialista Romania, Bucuresti, 1967
- **SDL** Dumistrăcel, Stelian, *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980
- **SDP** Bucşan, Andrei, *Specificul dansului popular românesc*, Bucureşti, Editura Academiei, 1971
- **SFM** Simeon Florea, Marian, *Sărbătorile la români*,vol.III, „Cincizecimea", Bucureşti, 1901
- **Sim Fl M, I** Idem, *Sărbătorile la români, Studiu etnografic, I*, Editura „Grai şi suflet-Cultura naţională", Bucureşti, 2001
- **Sim Fl M, II** Idem, *Sărbătorile la români, Studiu etnografic, II*, Editura,„Grai şi suflet-Cultura naţională", Bucureşti, 2001

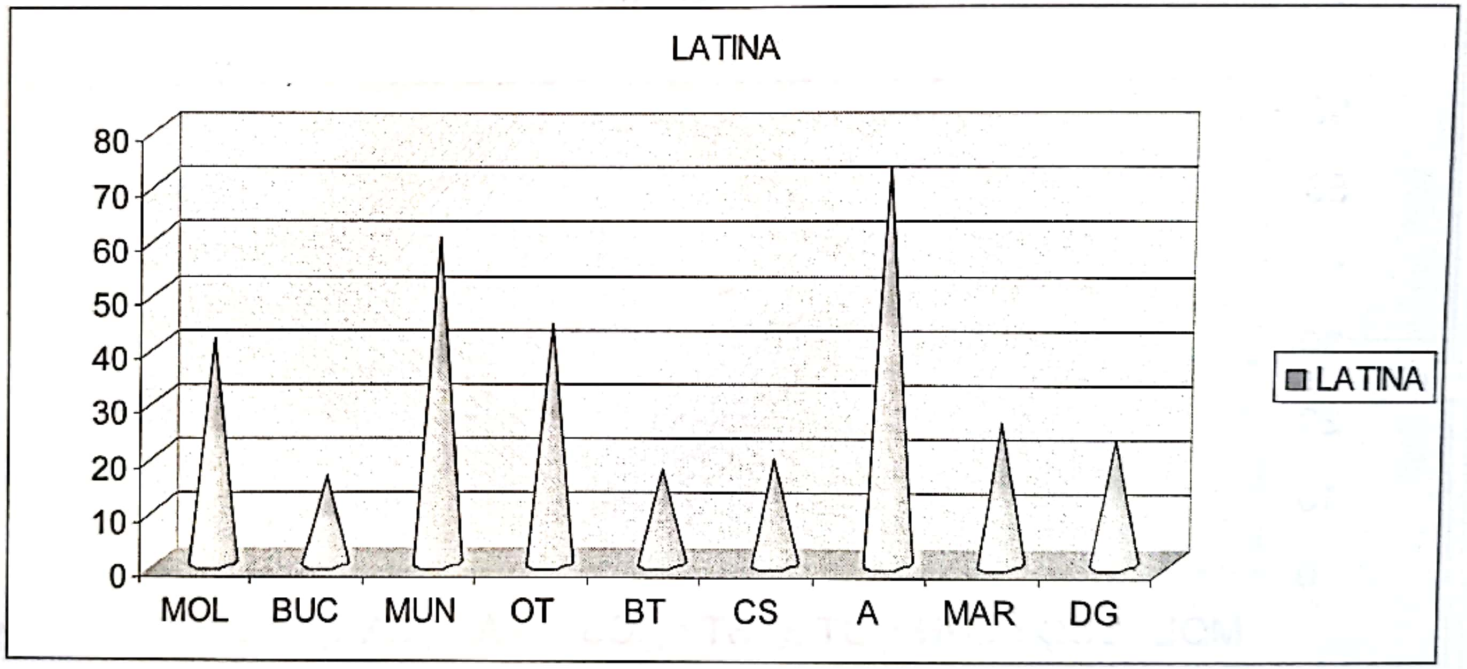
Scanned with OKEN Scanner

- **SRT** Suiogan, D., *Simbolistica riturilor de trecere*, Editura Paideia, Bucureşti, 2006
- **Sufixele...** Pascu G., *Sufixele româneşti*, Ediţiunea Academiei Române, Bucureşti, Librăriile Soces& Co., C. Sfetea, Pavel Suru, Leipzig, Viena, 1916
- **TD** *Texte Dialectale*, culese de Emil Petrovici, supliment la Atlasul Liinguistic Român (ALRT II), Muzeul Literaturii Române, Sibiu-Leipzig, 1943
- **TIPARG** Staicu, C. *Căluşarul*, Antologie de studii, Editura „Tiparg", Bucureşti, 1977
- **TMLR** Flaişer, Mariana, *Terminologia muzicii în limba română*, Editura Demiurg, Iaşi, 1997
- **Toponimia** Iordan, Iorgu, *Toponimia românească*, Editura Academiei RPR, 1963
- **TP** Pamfile, Tudor, *Sărbătorile la români*, Colecţia Mythos, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2006
- **TPPR** Zamfira, Mihail, *Terminologia portului popular românesc în perspectiva etnolingvistică comparată sud-est europeană*, Editura Academi R.S.R, Bucureşti, 1978
- **TV** Nuţu, Ion, *Dicţionar de termeni viticoli I, Denumiri pentru soiuri* struguri, Univ, Al. I. Cuza Iaşi, Centrul de Lingvistică, Istorie literară şi Folclor
- **Ursu, N. A,** Ursu, N. A., Ursu, Despina, *Împrumutul lexical în procesul modernizării limbii române literare*, vol II Repertoriu de cuvinte şi forme, Editura Cronica, Iaşi, 2006
- **VALR** Brâncuş, Gr., *Vocabularul autohton al limbii române*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983
- **VDE** Vinereanu, Mihai, *Dicţionar etimologic al limbii române : pe baza cercetărilor de indo-europenistică*
- **VOA** Vinţeler, Onufrie, *La început a fost cuvântul Ardeal*, Cluj, Editura Eikon, 2003
- **WH** Wald, Henri, *Limbaj şi valoare*, Editura Enciclopedia Română, Bucureşti, 1973
- **WL** Wald, Lucia, *Sisteme de comunicare umană*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1973

Scanned with OKEN Scanner

ANEXE

Anexa 1 TERMENII DE DANS POPULAR PROVENIND DIN LEXEME DE ORIGINE LATINĂ (CLASIFICAŢI PE ZONE GEOGRAFICE)



ZONA	MOL	BUC	MUN	OT	BT	CS	A	MAR	DG	ZONA	TOTAL
LATINA	41	16	60	44	17	19	73	26	23	LATINA	319

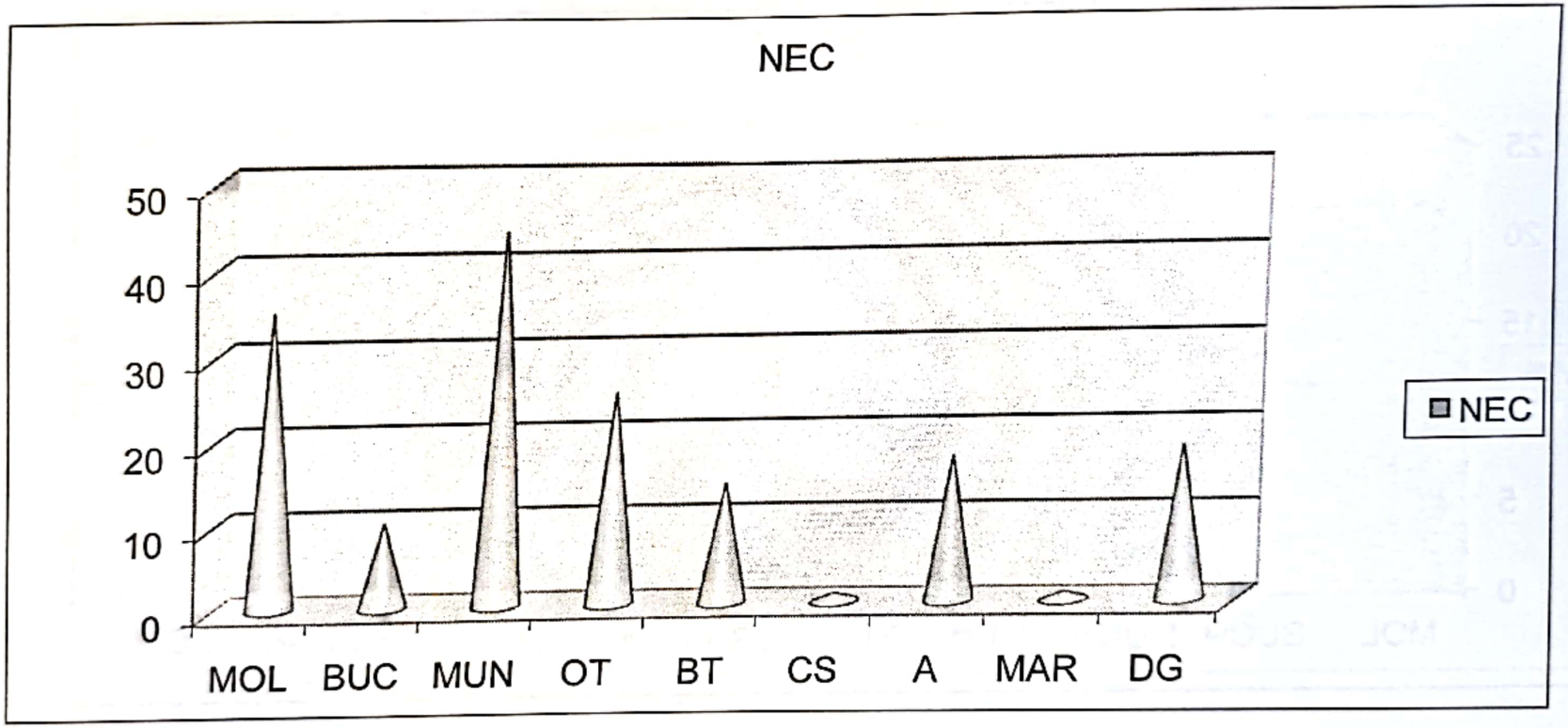
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Anexa 2 TERMENII DE DANS POPULAR PROVENIND DIN LEXEME DE ORIGINE SLAVĂ (PE ZONE GEOGRAFICE)

ZONA	MOL	BUC	MUN	OT	BT	CS	A	MAR	DG	ZONA	TOTAL
SLAVA	56	25	50	28	12	9	25	13	22	SLAVA	240

Anexa 3 TERMENII DE DANS POPULAR PROVENIND DIN LEXEME DE ORIGINE NECUNOSCUTĂ (PE ZONE GEOGRAFICE)

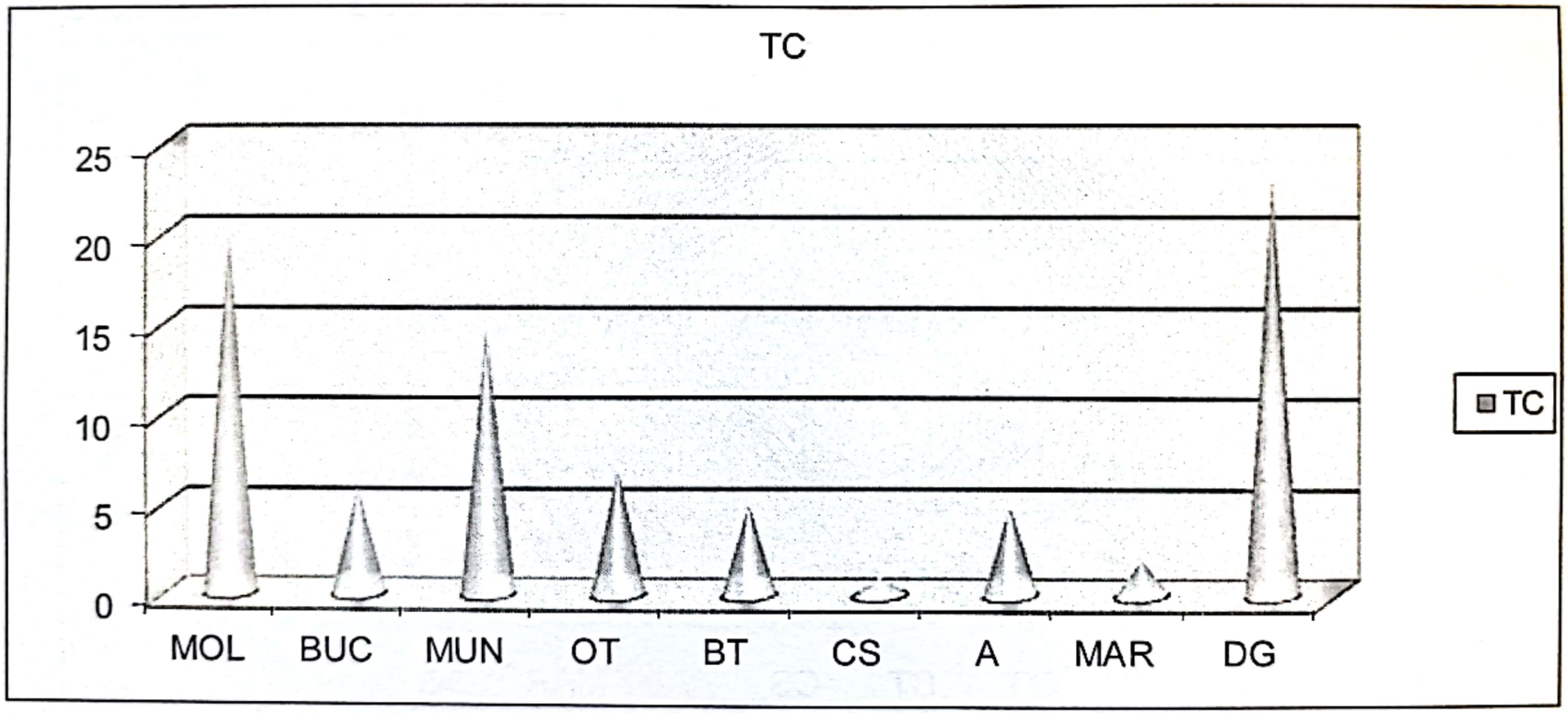


ZONA	MOL	BUC	MUN	OT	BT	CS	A	MAR	DG	ZONA	TOTAL
NEC	35	10	44	25	14	1	17	1	18	NEC	165

Scanned with OKEN Scanner

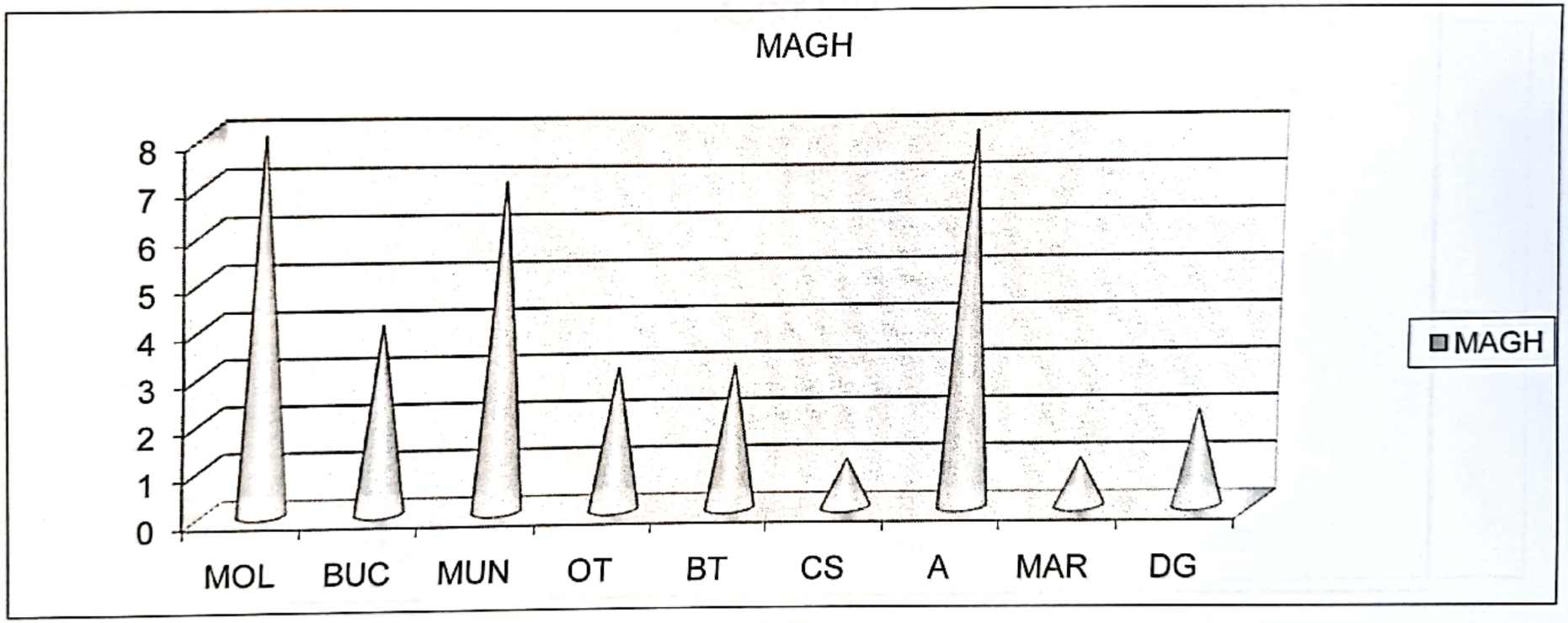
Scanned with OKEN Scanner

Anexa 4 TERMENII DE DANS POPULAR PROVENIND DIN LEXEME DE ORIGINE TURCĂ (PE ZONE GEOGRAFICE)



ZONA	MOL	BUC	MUN	OT	BT	CS	A	MAR	DG	TOTAL
TC	20	6	15	7	5	1	5	2	23	84

Anexa 5 TERMENII DE DANS POPUALR PROVENIND DIN LEXEME DE ORIGINE MAGHIARĂ (PE ZONE GEOGRAFICE)

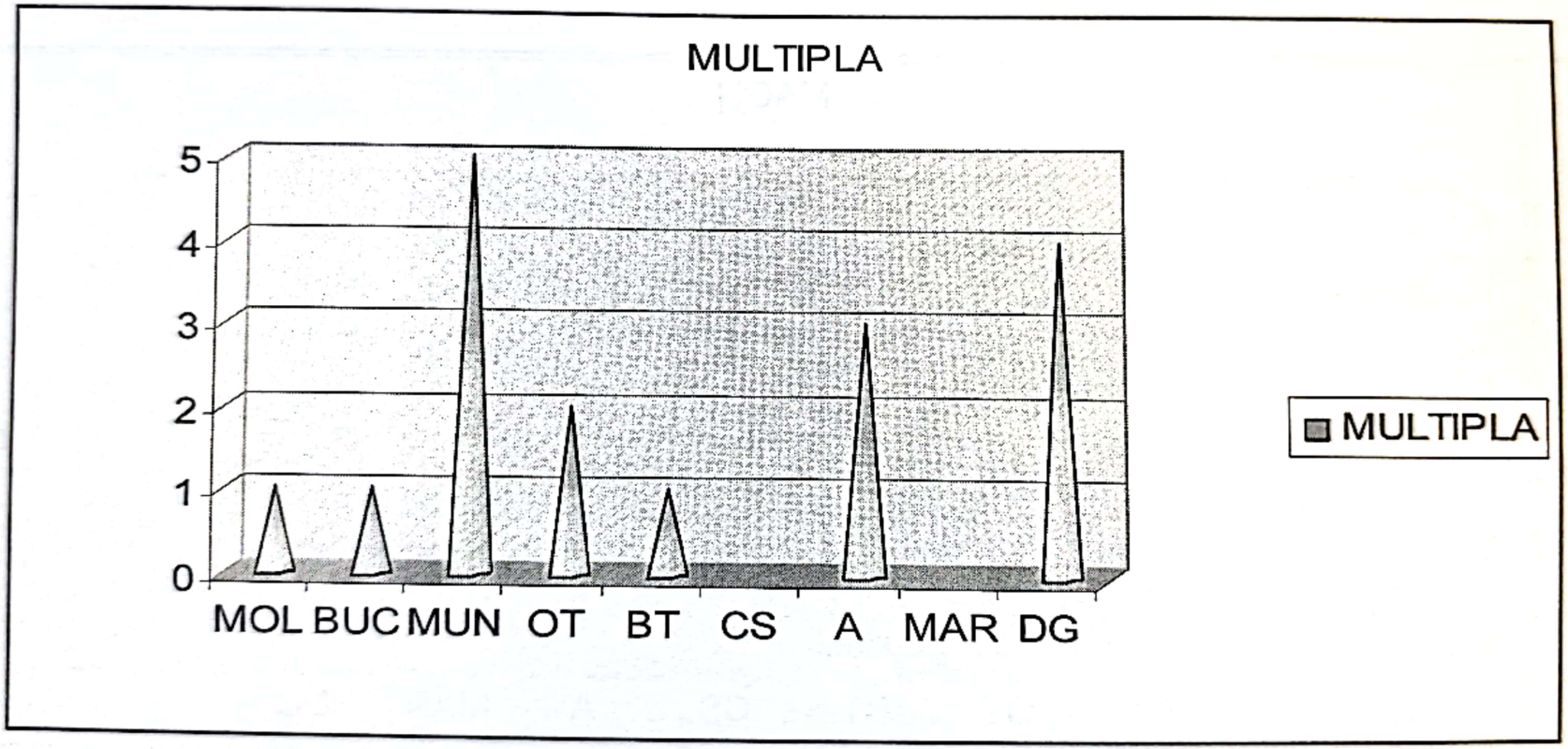


ZONA	MOL	BUC	MUN	OT	BT	CS	A	MAR	DG	ZONA	TOTAL
MAGH	8	4	7	3	3	1	8	1	2	MAGH	37

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

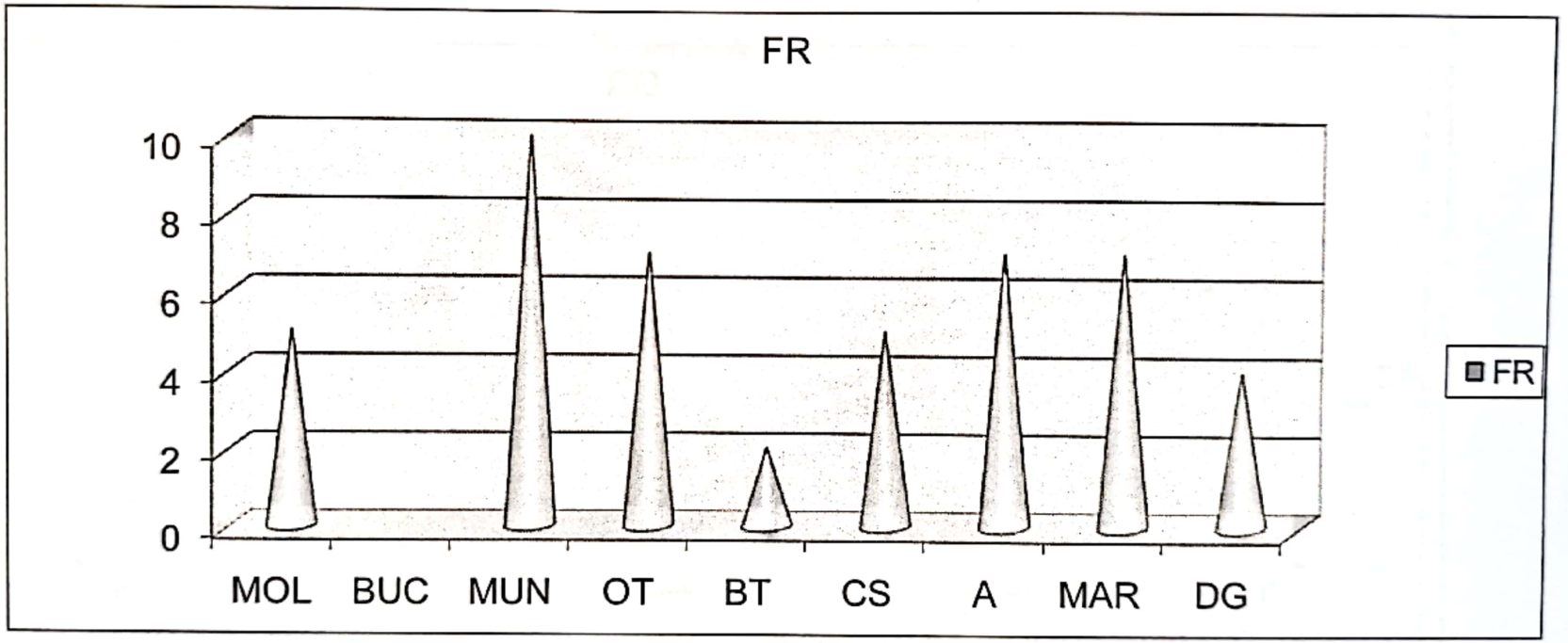
Anexa 6 TERMENII DE DANS POPULAR PROVENIND DIN LEXEME DE ORIGINE MULTIPLĂ (PE ZONE GEOGRAFICE)



Tabel

ZONA	MOL	BUC	MUN	OT	BT	CS	A	MAR	DG	TOTAL
MULTIPLA	1	1	5	2	1		3		4	17

Anexa 7 TERMENII DE DANS POPULAR PROVENIND DIN LEXEME DE ORIGINE FRANCEZĂ (PE ZONE GEOGRAFICE)

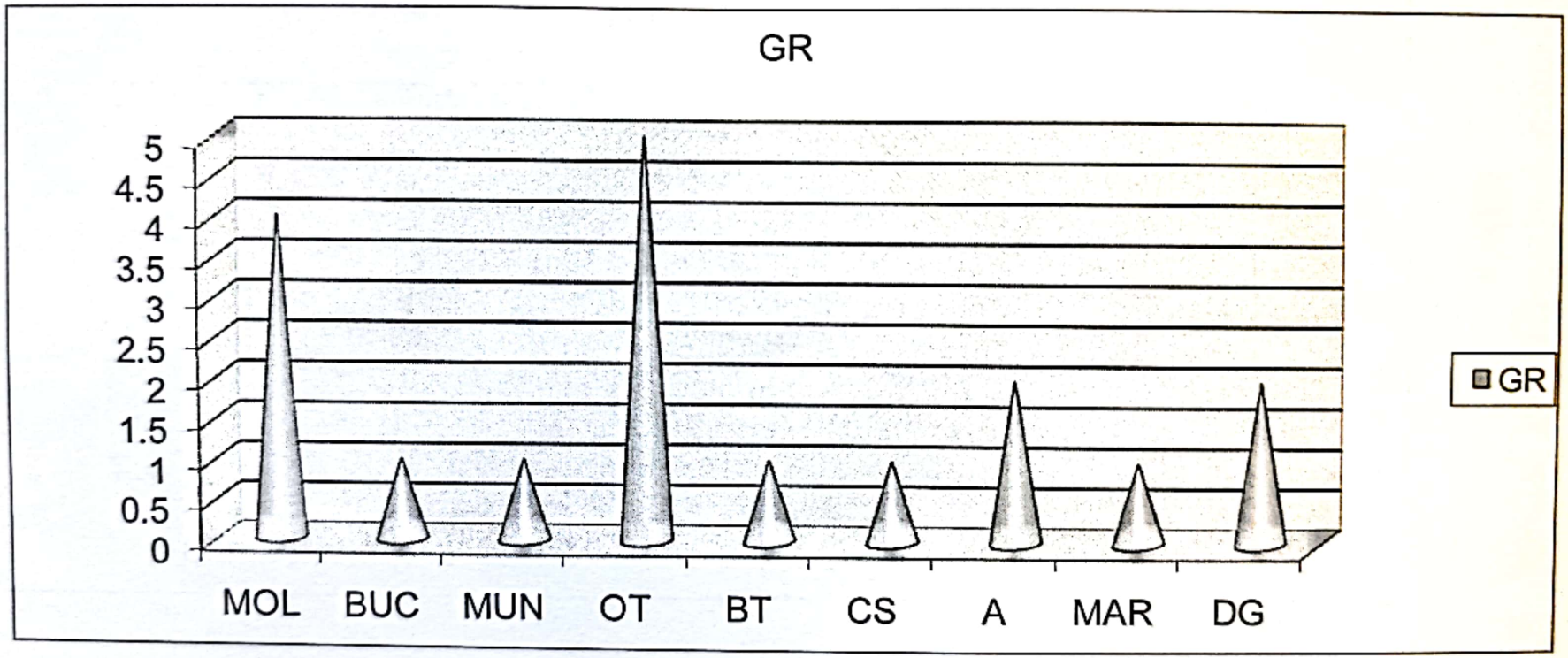


ZONA	MOL	BUC	MUN	OT	BT	CS	A	MAR	DG	ZONA	TOTAL
FR	5		10	7	2	5	7	7	4	FR	47

Scanned with OKEN Scanner

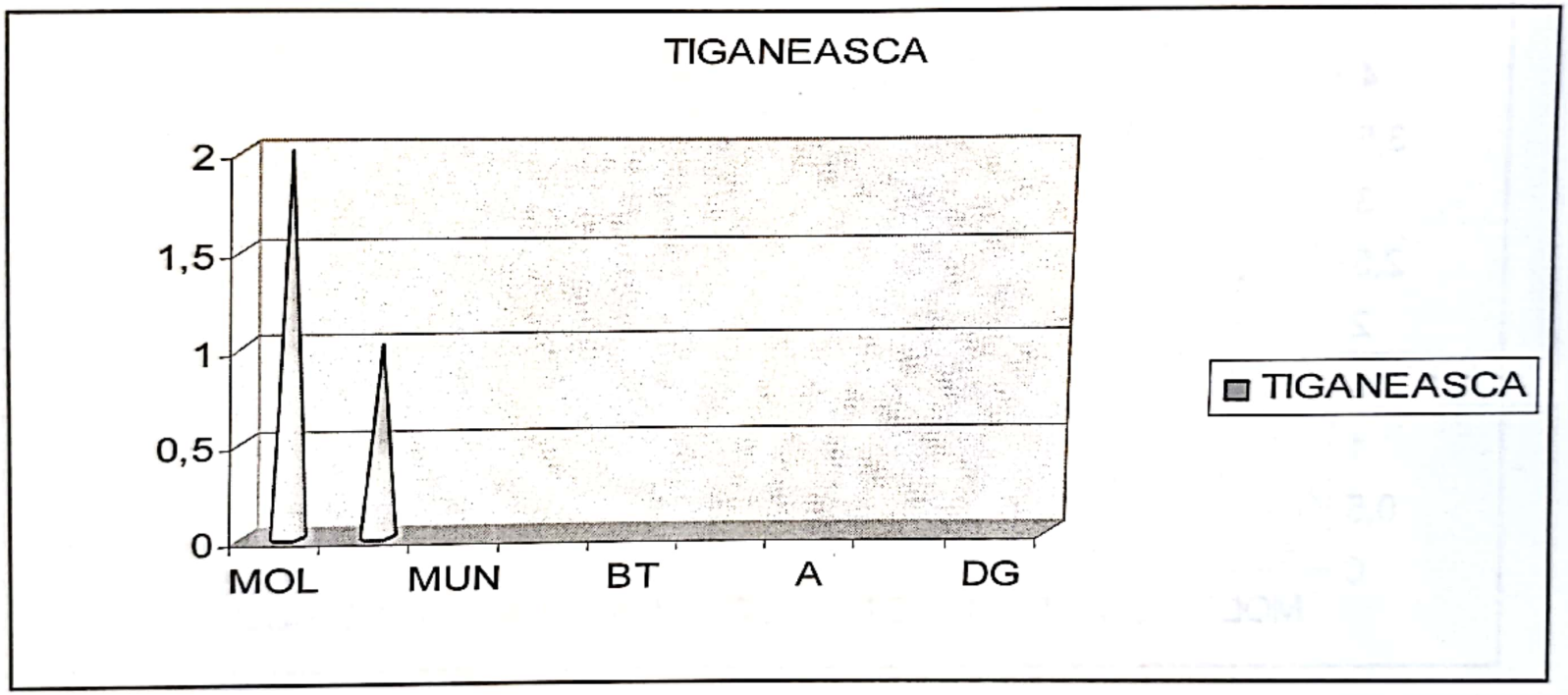
Scanned with OKEN Scanner

Anexa 8 TERMENII DE DANS POPULAR PROVENIND DIN LEXEME DE ORIGINE (NEO)GREACĂ (PE ZONE GEOGRAFICE)



ZONA	MOL	BUC	MUN	OT	BT	CS	A	MAR	DG	ZONA	TOTAL
GR	4	1	1	5	1	1	2	1	2	GR	18

Anexa 9 TERMENII DE DANS POPULAR PROVENIND DIN LEXEME DE ORIGINE ŢIGĂNEASCĂ (PE ZONE GEOGRAFICE)



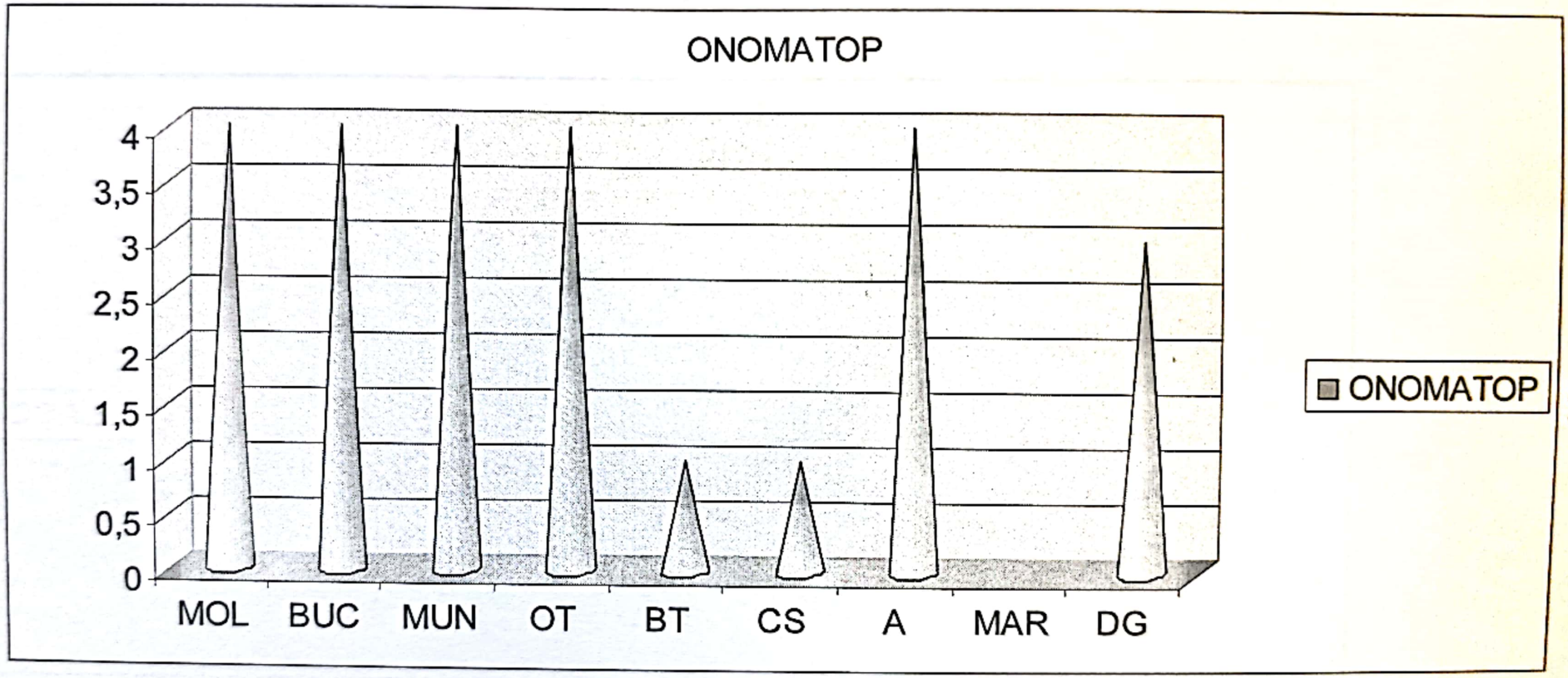
Tabel

ZONA	MOL	BUC	MUN	OT	BT	CS	A	MAR	DG	**TOTAL**
TIGANEASCA	2	1	-	-	-	-	-	-	-	**3**

Scanned with OKEN Scanner

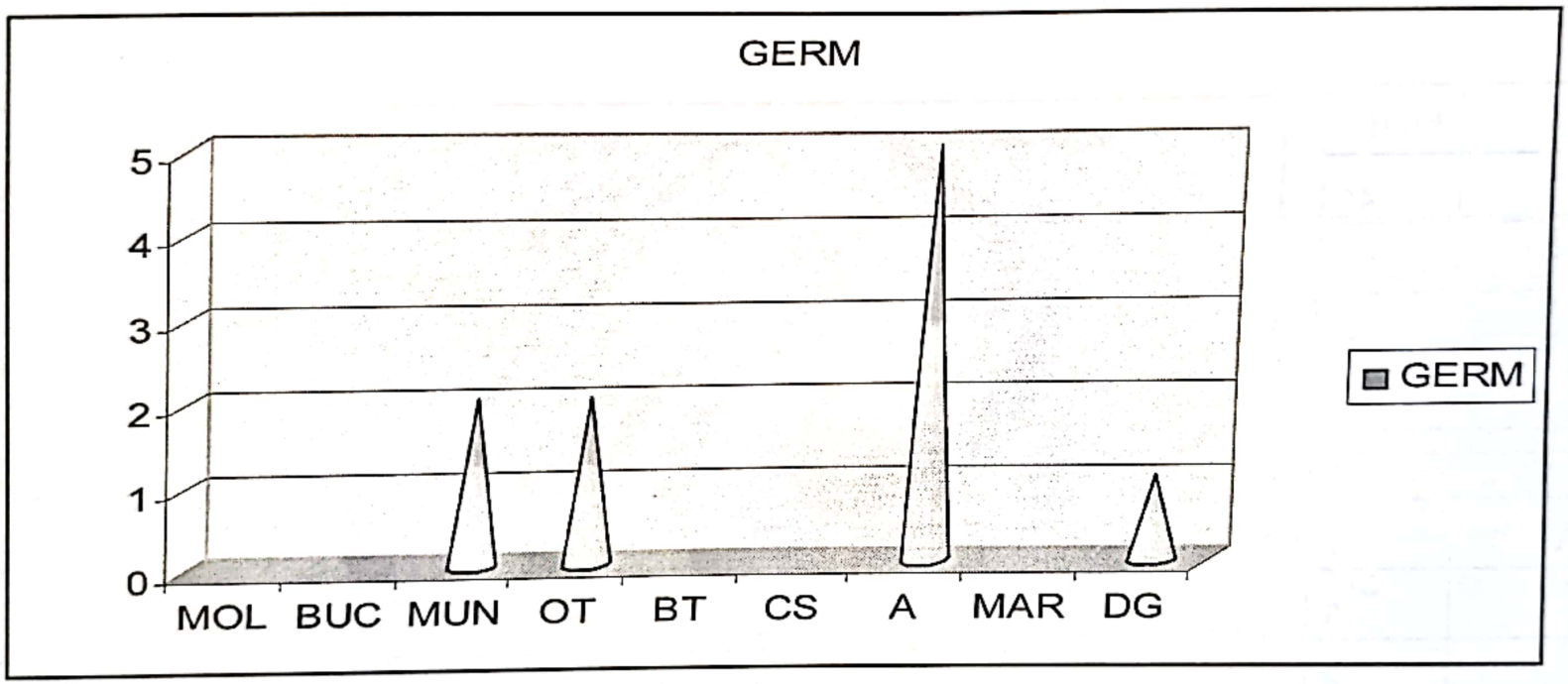
Scanned with OKEN Scanner

Anexa 10 TERMENII DE DANS POPULAR PROVENIŢI DIN LEXEME ONOMATOPEICE (PE ZONE GEOGRAFICE)



ZONA	MOL	BUC	MUN	OT	BT	CS	A	MAR	DG	**TOTAL**
ONOMATOP	4	4	4	4	1	1	4		3	**25**

Anexa 11 TERMENII DE DANS POPULAR PROVENIND DIN LEXEME DE ORIGINE GERMANĂ (PE ZONE GEOGRAFICE)

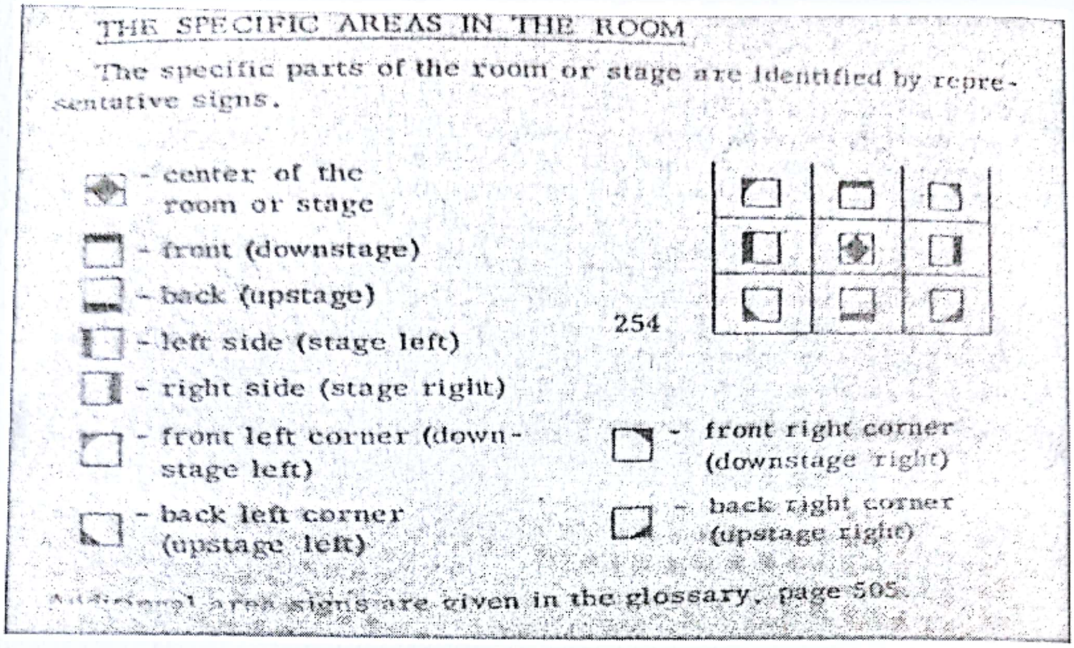


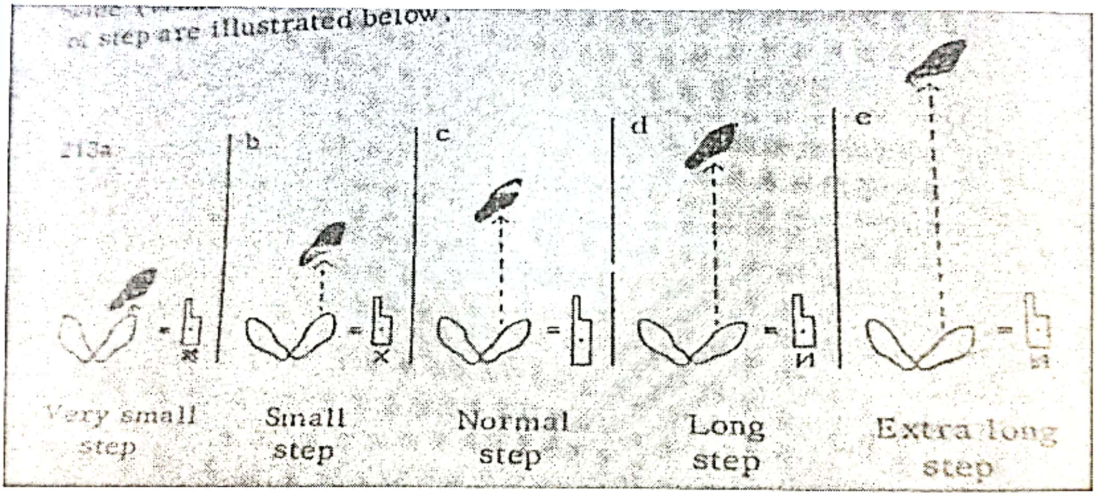
Tabel

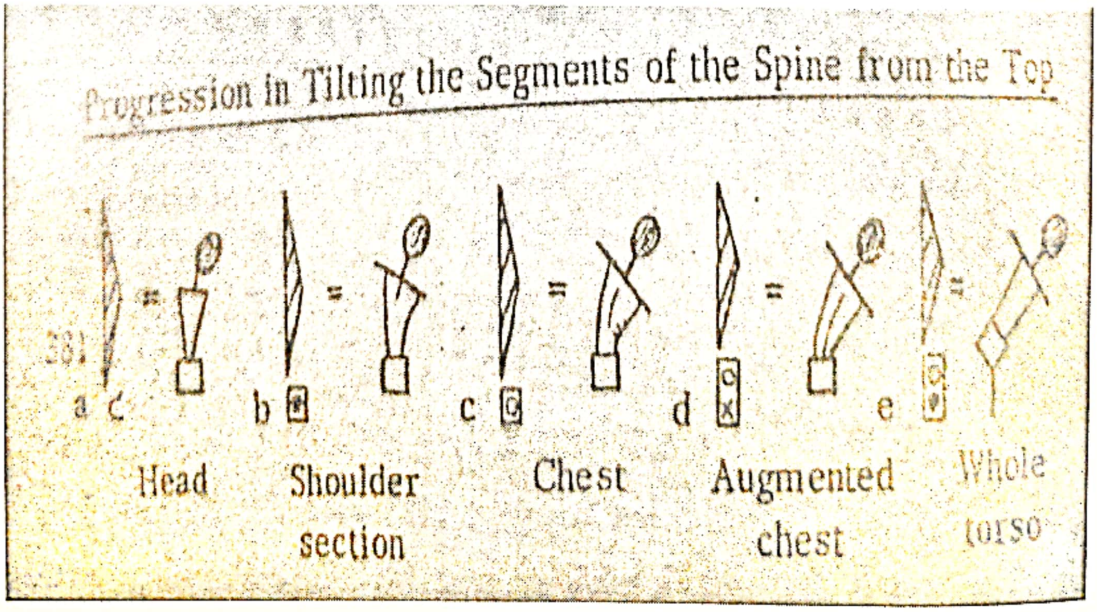
ZONA	MOL	BUC	MUN	OT	BT	CS	A	MAR	DG	TOTAL
GERM	-	-	2	2	-	-	5	-	1	**10**

Scanned with OKEN Scanner

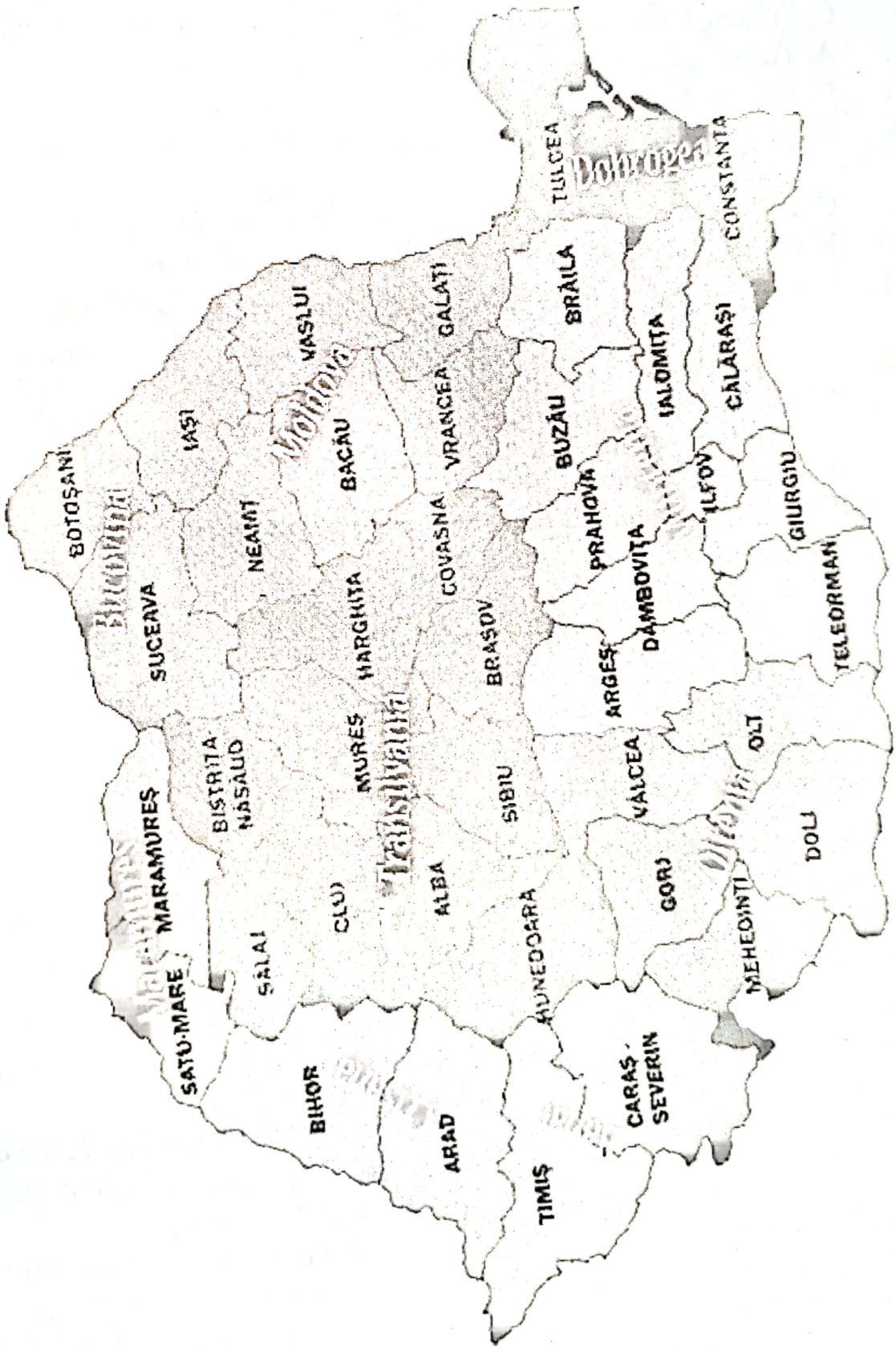
Anexa 40


THE SPECIFIC AREAS IN THE ROOM
The specific parts of the room or stage are identified by representative signs.
- center of the room or stage
- front (downstage)
- back (upstage)
- left side (stage left)
- right side (stage right)
- front left corner (downstage left)
- front right corner (downstage right)
- back left corner (upstage left)
- back right corner (upstage right)
254
Additional area signs are given in the glossary, page 505.


of step are illustrated below.
213a
b
c
d
e
Very small step
Small step
Normal step
Long step
Extra long step


Progression in Tilting the Segments of the Spine from the Top
381
a
b
c
d
e
Head
Shoulder section
Chest
Augmented chest
Whole torso

Anexa 41 HARTA JUDEŢELOR DIN ROMÂNIA (CONFORM CĂREIA S-A FĂCUT ŞI ÎNCADRAREA TERMENILOR DE DANS PE ZONE GEOGRAFICE):



Scanned with OKEN Scanner

Colecţia *Lingua: 51*

Apare sub coordonarea prof. univ. dr. **Constantin FRÂNCU.**

1. C. Frâncu, *Curente şi tendinţe în lingvistica secolului nostru*
2. C. Frâncu, *Geneza limbii şi a poporului român*
3. Mariana Flaişer, *Terminologia muzicii în limba română*
4. C. Frâncu, *Reflecţii asupra limbajului din antichitate pînă la Kant*
5. C. Frâncu, *Curente şi tendinţe în lingvistica secolului nostru,* ed. a II-a
6. A. Turculeţ, *Introducere în fonetica generală şi românească*
7. C. Frâncu, *Geneza limbii şi a poporului român,* ed. a II-a
8. Sanda-Maria Ardeleanu, *Dynamique de la langue et imaginaire linguistique*
9. C. Frâncu, *Conjunctivul românesc şi raporturile lui cu alte moduri*
10. Mariana Flaişer, *Terminologia medicală în limba română*
11. Mariana Flaişer, *Cuvintele frumoaselor arte. Schiţă pentru o terminologie a artelor plastice*
12. Mariana Flaişer, *Medicină şi cultură. Studii şi articole.*

12 bis. M. Ciubotaru, *Oronimia şi hidronimia din bazinul superior al Bârladului*

13. I. Lobiuc, Teodora Irinescu, *Epistemologie şi metodologie în ştiinţele limbajului (pe baza, îndeosebi a lingvisticii sec. XIX)*
14. M. Ciubotaru, *Comuna Vultureşti.* I. : *Studiu de istorie socială. Onomastică.*
15. Teodora Irinescu, *Lingvistică juridică*
16. Angelica Hobjilă, *Microsistemul deicticelor în limba română vorbită neliterară actuală*
17. Teodora Irinescu, *Normă şi abatere de la normă în terminologia juridică penală şi civilă românească*
18. C. Dimitriu, *Compendiu de gramatică românească modernă clasică*
19. C. Dimitriu, *Cum scriem ? Cum ar trebui să scriem ?*
20. Ecaterina Creţu, *Unităţi sintactice şi raporturi sintactice în limba română*
21. I. Lobiuc, *Contactele dintre limbi,* vol. I.
22. Elena Tamba Dănilă, *Vechi şi nou în sintaxa limbii române*
23. Vlad Cojocaru, *Toponimia Văii mijlocii a Trotuşului. Dinamica structurilor toponimice.*
24. Adriana-Zâna Ioniţă, *Tradiţie şi inovaţie în morfologia limbii române*
25. Teodora Irinescu, *Elemente de limbă, cultură şi civilizaţie românească pentru străini* (CD 1: *Muzică*, CD 2: *Imagini*)
26. *Codicele popii Bratul (1559 – 1560).* Grafie şi fonetică, morfologia, vocabularul, textul facsimilat, indice de cuvinte şi forme româneşti de C. Dimitriu. Ediţie bibliofilă, ediţie cu facsimilele pe CD şi E-book.

Scanned with OKEN Scanner

27. Mariana Flaişer (coord.), *Cercetări actuale în domeniul limbilor şi literaturilor moderne*
28. Ecaterina Creţu, *Textul literar. Structură şi semnificaţie*
29. C. Frâncu, *Evoluţia reflecţiilor din Antichitate până la Saussure*
30. Monica Timofte, *Actualitatea sintaxei româneşti "clasice moderne"*
31. Carmen Bocăneţ, *Tipuri de structuri sintactice în limba română literară modernă din prima jumătate a secolului al XX- lea*
32. Elena-Cristina Popa, *Studiu lingvistic asupra cărţii* ***Faptele apostolilor*** *din* ***Biblia de la Bucureşti*** *(1688) în comparaţie cu Noul Testament de la Bălgrad (1648) şi cu* ***Biblia de la Blaj*** *(1795)*
33. V. Arvinte, *Normele limbii literare în opera lui I. L. Caragiale*
34. I. Popescu-Sireteanu, *Dicţionar de verbe româneşti. Cu traducere în limbile engleză, franceză, spaniolă, greacă modernă.*
35. V. Arvinte, *Român, românesc, România. Studiu filologic.*
36. V. Arvinte, *Normele limbii literare în opera lui Ion Creangă*
37. V. Arvinte, *Normele limbii literare în opera lui Mihai Eminescu*
38. Ion Popescu-Sireteanu, *Vechi nume româneşti*
39. C. Frâncu, *Gramatica limbii române vechi (1521-1780)*
40. Mariana Flaişer, *Nume de profesii şi profesionişti*
41. B. P. Haşdeu, *Strat şi substrat. Genealogia popoarelor balcanice*
42 Ana-Maria Prisacaru, *Toponimia românească din Bucovina habsburgică (actualele teritorii româneşti). Germanizare şi reromânizare*
43 Daniela Lucia Ene, *Traduttore, traditore: incursiune în teoria şi practica traducerii unităţilor frazeologice*
44 Alina-Mihaela Bursuc, *Câmpul lexical al numelor de rudenie în limba română*
45 Adrian Turculeţ, *Introducere în fonetica generală şi românească*
46 Edward Sapir, *Despre limbă: o introducere în studiul vorbirii* (trad. de Teodora Ghivirigă)
47 Adam Smith, *Consideraţii privind formarea timpurie a limbilor şi caracterul specific al limbilor originale şi închegate* (trad. de Cristina Ioniţă)
48 Eugeniu Coşeriu, Dorel Fînaru, Dumitru Irimia, *Mic tratat de teorie a limbii şi lingvistică generală*
49 Vasile Gh. Popa, *Locul lui Alexandru Macedonski în dezvoltarea limbii române literare*
50 Sanda-Maria Ardeleanu, Ioana-Crina Coroi (coord.), *Cent ans de Saussure (1916-2016)*

Hors serie:
Paula Gherasim: *Semiotica modalităţilor: o analiză contrastivă româno-franceză*, 1997.

Scanned with OKEN Scanner

Lipsea până în momentul de față o lucrare utilă pentru filologi, cât și pentru coregrafi, folcloriști, etnografi, dansatori și iubitori de artă, care să cuprindă terminologia dansului clasic și modern, bogăția și varietatea ei din punct de vedere geografic, istoric, diafazic și diastratic. Din punct de vedere semiotic, terminologia dansului este foarte complexă și, în același timp, importantă, căci îmbină semnele vizibile cu cele auditive, fiind „limbaj vizibil" și „limbaj auditiv", prin muzica și vocea care însoțesc dansul.

[...] Capitolul al III-lea, punctul forte al lucrării, cel mai întins de altfel, cuprinzând aproape 200 de pagini și, în același timp, cel mai valoros, conține date și interpretări noi privind terminologia dansului românesc din punct de vedere diacronic, diatopic, diastratic și diafazic. Este structurat în zece secțiuni, primele două referindu-se la structura semantică și morfologică a terminologiei dansului din diferite zone ale țării (Moldova, Bucovina, Muntenia, Oltenia, Banat, Crișana, Ardeal, Maramureș, Dobrogea - lipsește Basarabia, din motive lesne de înțeles,), iar ultima secțiune la termenii dansului modern, de proveninţă engleză, spaniolă, franceză, italiană, germană, rusă etc.

Clasificarea semantico-ontologice (termeni de dans cu nume de persoane, de animale, grade de rudenie, de părți ale corpului, de anotimpuri, de culori, plante, fructe, legume, din domeniul culinar, vestimentar, din domeniul instrumentelor muzicale, cu conotații pozitive sau negative etc.) este riguroasă, oferindu-se exemple concludente, interesante pentru specialiști și nespecialiști. O mare parte din acest capitol se ocupă cu originea lexemelor de la baza diferiților termeni (lexeme de origine latină, slavă, greacă, maghiară, turcă, germană, onomatopeică și, bineînțeles, de origine presupus autohtonă (traco-dacă)). Cu privire la ultima categorie, autoarea adoptă o poziție judicioasă, considerându-le, pe bună dreptate, de origine incertă sau necunoscută. Autoarea nu cade în greșeala, curentă în unele lucrări, de a atribui întregului termen de dans o anumită origine (latină, slavă, maghiară), ci numai lexemului din componența lui, căci, de multe ori, avem a face cu creații secundare, pe terenul limbii române, apărute mai târziu din apelative.

Prof. univ. dr. Constantin FRÂNCU

Scanned with OKEN Scanner

Lipsea până în momentul de faţă o lucrare utilă pentru filologi, cât şi pentru coregrafi, folcloriști, etnografi, dansatori şi iubitori de artă, care să cuprindă terminologia dansului clasic şi modern, bogăţia şi varietatea ei din punct de vedere geografic, istoric, diafazic şi diastratic. Din punct de vedere semiotic, terminologia dansului este foarte complexă şi, în acelaşi timp, importantă, căci îmbină semnele vizibile cu cele auditive, fiind„limbaj vizibil" şi„limbaj auditiv", prin muzica şi vocea care însoţesc dansul.

[...] Capitolul al III-lea, punctul forte al lucrării, cel mai întins de altfel, cuprinzând aproape 200 de pagini şi, în acelaşi timp, cel mai valoros, conţine date şi interpretări noi privind terminologia dansului românesc din punct de vedere diacronic, diatopic, diastratic şi diafazic. Este structurat în zece secţiuni, primele două referindu-se la structura semantică şi morfologică a terminologiei dansului din diferite zone ale ţării (Moldova, Bucovina, Muntenia, Oltenia, Banat, Crişana, Ardeal, Maramureş, Dobrogea - lipseşte Basarabia, din motive lesne de înţeles,), iar ultima secţiune la termenii dansului modern, de proveninţă engleză, spaniolă, franceză, italiană, germană, rusă etc.

Clasificarea semantico-ontologice (termeni de dans cu nume de persoane, de animale, grade de rudenie, de părţi ale corpului, de anotimpuri, de culori, plante, fructe, legume, din domeniul culinar, vestimentar, din domeniul instrumentelor muzicale, cu conotaţii pozitive sau negative etc.) este riguroasă, oferindu-se exemple concludente, interesante pentru specialişti şi nespecialişti. O mare parte din acest capitol se ocupă cu originea lexemelor de la baza diferiţilor termeni (lexeme de origine latină, slavă, greacă, maghiară, turcă, germană, onomatopeică şi, bineînţeles, de origine presupus autohtonă (traco-dacă)). Cu privire la ultima categorie, autoarea adoptă o poziţie judicioasă, considerându-le, pe bună dreptate, de origine incertă sau necunoscută. Autoarea nu cade în greşeala, curentă în unele lucrări, de a atribui întregului termen de dans o anumită origine (latină, slavă, maghiară), ci numai lexemului din componenţa lui, căci, de multe ori, avem a face cu creaţii secundare, pe terenul limbii române, apărute mai târziu din apelative.

Prof. univ. dr. Constantin FRÂNCU

Scanned with OKEN Scanner